潮剧

音乐资料汇编

（七）

理论资料选辑

内部资料
仅供参考

潮剧音乐工作组
广东潮剧院　整理

中国音乐家协会广东分会
中国戏剧家协会广东分会
广东省文化局戏曲工作室
广东民间音乐研究室
编印
64·12

汕头市文化馆翻印　79.6

潮剧源流及历史沿革

张 伯 杰

（一）潮剧的流佈及名称

潮剧是广东省主要的地方剧种之一。流佈区域除了潮汕地区诸县市之外，东至闽南的龙岩、龙溪专区，西至惠阳专区的陆丰、海丰，北至客属的五华、大埔、兴宁等地。数十年来，潮剧团也曾到过上海、台湾、香港、澳门演出，随着潮州人侨居外洋，也曾远渡至泰国、越南、马来西亚等地。目前，在国内潮汕有十一个职业潮剧团，闽南有三个职业潮剧团经常演出，在国外，南洋各主要城市也有数十个潮剧班社经常演出。艺人多至万人，国内外的观众，当不止千万人以上，有着广泛深固的群众基础。

潮剧原名"潮音戏"，又名"白字戏"，一般统称潮州戏。潮谚有谓："正字母生白字仔"，并相传正字戏生白字戏；"白字"是"正字"的对称语，是潮州人指潮语与官话二者的对称词；由此可知以潮州话演唱的"白字戏"极可能出自以官话演唱的"正字戏"（即正音戏）。

（二）潮剧源流及潮州早期剧坛概况

潮剧是一个历史悠久的古老剧种，它的源流和形成年代，目前虽然还没有发现较详细的史料记载，但根据潮州社会经济地理概况，当地的史料记载，以及已经发掘出来的潮剧传统剧目、音乐唱腔、观目等材料研究，可以推断，它的形成约有四百年以上的历史；至于它的来源，基本上是从宋元南戏、弋阳系统诸腔为其宗，经过综合昆腔、汉剧、秦腔、民间歌舞小调而逐渐脱胎演化为一单独的地方大剧种的。

潮州是唐宋以来南方边疆，为历代显宦达官左迁贬谪之地，地方史料历历可考；寰宇记载："煮海为盐，稻得再熟，蚕有五收"，自古以来堪称富庶。尤其是潮州地处滨海，为宋、元、明南方对外贸易出入港埠之一，文物荟萃，经济繁荣，特别是史上曾经过宋室南渡，大举移民，中原文物衣冠多流播入潮、

也成为促进当地文化艺术较早发达的重要因素。因此，民间习俗对酬神巫祀，演梨宴饮，礼佛课颂，笙箫管弦等，多承袭古风，极为盛行。就戏曲而言也特别发达，明清以来先后相继有"纸影戏"、"正音戏"、"昆腔"、"秦腔"、"汉剧"诸古老剧种流播入潮州。至今有的剧种尚存，有的已成绝响，有的已起了演化。但其在潮州演唱，有的比潮剧为先，有的是在潮剧形成之后，因此以乡土戏曲，童伶班面貌出现的潮剧，其孕育形成当然和上述诸外来剧种都有了密切的血缘关系。

潮剧未产生之前，流传入潮州最早的戏曲，除了纸影戏之外，当推正音戏。明代潮人记宋元翰传说："平生躬修，率物一秉于礼，凡戏剧之俗，翕然丕变。"宋元翰是在明正德九年（公元1514年——离今442年）为潮阳知县，可知自明正德前后潮州已有戏曲了。至嘉隆万历年间潮州缙绅豪门也多嗜好戏剧，当地史载已有可考；如嘉靖（公元1522——1566年，离今390年）年间，海阳（即今潮安）林大钦"举魏科后，纵情于台榭声伎。"御史陈大器（潮阳县人）之四公子，"家蓄乐伎其、行乐图，尚存，以往元相必祝拄之。"那个时候，所流行的戏曲当指"正音戏"。

正音戏究竟属何腔调？因早已成绝响，一时难有明确的答案。考潮州市遗下戏馆"梨园公所"，内碑记有：咸丰九年众梨园子弟修造"，又载不许多正音班名字，并有供奉戏神"田元帅"塑像，身有童子二人，手执书卷，书有"翰林院"三字。相传田元帅是唐天宝曲师，总管梨园，本姓雷名林，官翰林院士；奉旨平番加封元帅，不幸殉难，而改姓田，六月二十四日诞辰。潮剧从正音班承继下来开锣演出的吉祥例戏，有李世民净棚（净棚——即驱邪除疫之谓），八仙庆寿，蟠桃会、京城会（吕蒙正高榜第名），仙姬送子（董永、七姐故事）诸折，至今潮剧艺人还能以"正音"演唱。这些例戏曲词典雅，其伴奏以唢呐领奏，唱腔从古，如十仙庆寿应用的曲牌王母出奏文点江，众仙上奏新水令，众仙上寿奏吹鼓、仙歌、沽美酒，散宴奏满江引尾声，其曲牌均连奏而成一套。听之仍保存"其节以鼓，其调喧"格调，李世民净棚念诗有说："彩结楼台巧粧装，梨园子弟有千万，句句都是翰林造，造出离合与悲欢，来者万古流传。"由此艺人多说："正音戏出自唐朝梨园戏。"唯考唐史所载，只见唐玄宗"分乐部为二，堂下立奏，谓之

立部伎，堂上坐奏，谓之坐部伎"。仅有歌舞，而未见有戏，唐书礼乐志有载"玄宗既知音律，酷爱法曲，选坐部子弟三百，教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号皇帝梨园弟子，居宜春北院，梨园法部，更置小部音声三十余人。"想"梨园"二字之名必出此，今则已成为各地剧种戏班之统称。故其传说正音戏出自唐代梨园戏，似尚值得研究。正音戏又名"竹帘戏"，因演剧时台面张挂竹帘为幕，其例沿用至其绝响，一直传到潮剧十余年前还承其旧俗张挂之。考竹帘之张挂，系沿用元代勾栏之旧规，"青楼集"及"辍耕录"等书，记元名优有珠帘秀，宙帘秀、帘前秀诸名，当时演戏是在帘前。由此推断可能正音戏也曾承继了元代杂剧院本的一部分影响。

但根据实际情况，加以查考，潮州之有正音戏是在明正德前后。当时南北戏曲之流变已从宋元杂剧，金元院本，而逐渐演化下来，出现了南戏。南戏又称戏文，明以后谓之传奇，王国维的"宋元戏曲史"说：南戏"渊源于宋，殆无可疑"。据刘一清的"钱塘遗事"所载，可知宋度宗咸淳四十五年（公元1268—1269年，离今688年）期间，贾似道为相的时候，已很流行，直至元代（1280年）以后，明嘉靖隆庆以前（公元1572年，离今384年）南戏曾与北杂剧并立，在南方演化而为弋阳、海盐、余姚诸腔，正是方兴未艾。向达先生在"瀛涯琐志"文中所介绍的英国牛津大学收藏的中文抄籍中，有明万历重刊的"荔镜记戏文全集"，系属传奇体裁（即闽南泉州，潮州流行的民间故事"陈三五娘"）由此可知，明万历年间尚有旧本荔镜记戏文在潮、泉两地演唱并已刊印，流传至今"荔镜记"绝段诸折仍作为潮剧传统剧目演出，所以说，南戏在那个时候流播入潮州，是有相当根据的。徐渭"南词叙录"（嘉靖三十八年）说："今唱家称弋阳腔，则出于江西、两京、湖南、闽广用之。"潮州地处闽粤赣边界，当时正音戏可能也即弋阳腔或为弋阳腔的支脉；至今潮剧仍遗下不少弋阳旧响，有一定历史渊源无疑。

再说纸影戏，在潮州则有更悠久的历史，似在南宋期间，先于正音戏流播潮州，潮人最尚影戏，凡乡社酬神盛会，常有献演。潮州纸影有竹窗和阳窗之别，竹窗为原来之纸影戏，以牛皮雕形，用彩色妆饰，作为纸影皮身，表演时台内置一油灯，台面装一竹筐，以白纸糊窗，借灯光以映射演出。清末，有改

纸影为玻璃窗，羊皮影不用，以稻秆作圆身，纸手木足，泥塑头面，仿傀儡之戏装，背后及双手穿上铁线三根，作为操纵，称之"圆身纸影"，旧时表演以影现，演化之后则以形现，及发展至后期所罩玻璃窗也废去，改用绣幕竹帘，并布置小桌椅从此，便号"阳窗纸影"。当时"阳窗纸影"也称"正音班"以竹帘为幕，其腔调锣鼓均与正音戏同。考影戏起于北宋以前而盛行于南宋，传至清代，潮州纸影与滦州纸影齐名。潮州纸影戏出自何腔，现在仍缺考证材料；然据孙楷第在"傀儡戏考原"中说："影戏或谓仿汉武帝时李夫人事，吾州长安镇多此戏，查乎门岐昌在拱宫曲稿谓：长安佳子弟查衣高唱弋阳腔，盖缘绘革为之，垩以辟蠹也。"岐昌字药师号慎行，孙与骞并乾隆时人。据此知乾隆时海宁长安镇影戏唱弋阳腔，弋阳腔固兼南北曲者也。潮州纸影历史悠久，经过漫长的历史沿革，表演上已从竹窗演变而为阳窗，演唱则从"正音"经过明清之后递变而为潮腔，发展至今日，无论从剧目音乐，声腔，都和潮剧同出一辙，也还保存弋阳腔旧响。

综上所述，说明正音戏与纸影戏在宋、元、明期间在潮州已盛行，这正是标帜着宋元南戏，弋阳腔，早在潮州已有所传播或影响，这些历史事实，对后期潮州戏曲的流变当然产生深刻的影响，特别是对潮剧的形成和发展，可以说是先天已奠下了较踏实的根基。

（三）潮剧的萌芽及成长

潮剧的萌芽有二种说法：一说为直接脱胎自"正音戏"，出现了"半棚反"班子，兼唱"正音"与"潮音"而逐渐形成潮腔。一说为正音戏在潮州流播之后，影响了农村民间歌舞，因而促成其演变渐以潮音模仿正音演唱乡土戏，出现了农民业余或半业余的涂脚戏，秧歌戏而成长起来，成为潮州戏。这二种说法均有一定根据，足以置信。

兹就二种情况的沿革，加以概述之：

一、明末以来，外方剧种相继又叩潮州之门。昆腔自明嘉靖年间，综合弋阳，余姚，海盐诸腔之后，已经是夺诸腔之冠，风靡南北，自然也流传入潮州，为当地显贵达官所提倡爱好，昆腔"文词典雅，曲调柔媚，足以荡人"；正音戏主唱弋阳腔

"其节以鼓，其调喧"，难免相形见拙，遂屈其次。当时的正音班，一面吸收昆腔演唱，以挽其颓势，一面由于不满达官显贵之赏识，转而更多地流布于乡坊民间，也就出现"正音""潮音"兼唱的"半棚反"班子（上半棚唱正音、下半棚唱潮音），其易腔之风愈来愈盛，由是逐渐出现潮腔。清乾隆年间李调元"南越笔记"有载："潮人以土音唱南北曲者曰潮州戏"。可知初期的潮剧系蜕变于正音戏，"半棚反"班子就是具体演变的历史事实，这演变过程促使潮剧基本承受正音戏的传统，所演唱者也就是弋阳腔的变调当无可疑，但正音戏为成人班，潮音戏为童伶班，各自有其演唱表演规格，正音班终不能一变而为潮音班，正如成人不能变为童子一样，其道理显而易见，所以从正音到潮音，其"半棚反"仅是完成了易腔的演化而已。

二、明清以来，潮州民间普遍出现各种土生土长的歌舞；有唱秧歌，关戏童，斗畲歌等习俗。每逢岁景、元宵佼春二、三月，乡社游神常有秧歌班唱出，皆以壮年扮装画面饰梁山泊一百零八好汉，各执短棍二支，也有挂一小鼓者，配以大鼓大钹，且舞且歌，甚为壮观。这种舞蹈，有说为宋代之"讶鼓""打花胡"之遗。按后期秧歌之最后则出现农家自扮的简单民间故事小戏；以土腔演唱如双摇橹，敲四板，耍和尚，十八摸，打花鼓等，并配以民间擅长之笙箫吹管，或弦索锣鼓为伴乐，且行且演唱，俗称"秧歌后棚"，或称之"秧歌戏"。古时中秋前后，民间又有关戏童之俗；演时先由主事赴田间捧土一枚归，置于香炉之中，陈瓜果香烛拜之，谓之请田元帅，群童各执香火一炷，上下左右摇动，如飘黄飞萤，火光缕缕闪烁，众人齐声奉咒语，推出一二人为脚色，跨坐中央，拈香闭目直至香落跌起，点定戏目，令之演唱，于是也就唱起来，所唱戏目，皆非受术者所熟悉，如唤其名字，受术者即醒。这种关戏童，想必是垂传甚古之巫术；所奉祀之神也即当戏的戏神，其演唱有仿"正音"，也有"潮音"之腔调。此外潮州的土著"在山为畲，在海为蛋"，最早就有以方言斗畲歌，唱蛋歌之风俗流传，这是一种纯粹演唱的民歌。顺治间吴颖为潮州知县，其新修府志述及潮州民间歌舞颇详，有载："松潮歌舞，传粉嬉游，于今渐盛。其歌轻婉，闽广相半，中有无其字，而独用声口相授者好之，以为新声。"又载："仲春祀祖先，坊乡多演戏，谚曰：孟月灯，仲月戏，清明墓祭。"根据其叙述，那个时候，

"杖蒲歌午""傅粉嬉游"的民间歌午已相当盛行，所指的"坊乡多演戏"当指戏曲之风盛，同一时期周硕勋修潮州府志又说："凡乡社中演剧多者相夸耀，所演传奇，皆习南音而操土风。"证明潮州地方歌午，民间小调受正音戏影响之后，吸收之并加以溶化而形成潮腔戏曲，所以有说："所演传奇，皆习南音而操土风。"

由民间歌午成长起来的潮腔戏曲，初时的规模必是有以相传藕地而演的"塗脚戏"。它原是农家业余娱乐，和关戏童，纸影戏等形式有关，应用童子演唱的规模极简单的小戏。我后逐渐演化，成为农民半业余性质的半班子戏，在田野中草々搭台演唱，相传其戏衣道具咸盛于农家摔谷之桶圆大桶中，台上以晒谷之竹席遮顶，故称为"摔桶戏"。也称"竹串戏"，由是渐々形成职业班子。初期正音班与潮音班有极亲密的尊师关系，相传每游神赛会，如演戏多班，诸班登台，各布置妥当，必待正音班开锣，而潮音则最末，收锣也如之，很久的一段时间，潮音班存有向正音班尊师请安之惯例。彼此关系，行辈规矩，极为严格。但是尽管如此，新兴的潮剧，来自民间，是以乡土之风擅胜，长于吸收，发展自己，因此愈来愈为广大群众所欢迎。而原有的正音戏，虽尽力易腔而歌，丢掉了"半柤反"甚至兼唱昆腔，但仍不能挽回其颓势，终而成绝响。

后来"西秦"、"外江"诸剧种传入潮州。"西秦"为秦腔，潮人称为"乱弹"，"外江"是汉调，改名"汉剧"，这些外来剧种，相继为达官显贵赏识，每游神赛会必多加聘演也风靡一时，潮剧又再次在剧目表演音乐等获得该二剧种的深刻影响，如汉剧名师崇铁、李毛先后留在潮剧班社为师，搬演了不少汉剧戏目，在音乐，曲牌、介头、唱腔都留下汉剧的遗迹。而更促成潮剧日见壮大发展，传至同、光之际，潮剧已日趋成熟，不单取早日正音戏以代，甚且凌驾西秦、外江之上，风靡全境，据光绪二十八年岭东日报载："时潮州梨园，分外江与潮音，而潮音凡有二百余班，也为潮州戏之鼎盛时代。

清末以来，潮剧经历了不少当地社会的动乱和沿革；尤其是军阀战争，国民党反动派统治时期；对潮剧的蹂躏鄙视，抗日战争潮汕大饥荒的影响，新兴班社日少，而至解散者日多，艺人多沦落星散，远涉重洋谋生，直至1949年潮汕解放前夕，仅存下六个潮剧团，艺人只有五百余人，而沦落外洋，在泰国、

越南、马来亚诸地的班社艺人还比国内多好几倍。

（四）发展到现阶段的潮剧

潮剧三百余年来的演化，从内容到形式上的积累，都较多的保存了丰富的宋、元南戏，弋阳腔的剧目和表演特点。至今南戏可考者，而后人所称为元、明、荆、刘、拜、杀四大家的戏文，以及元、明年间流行的琵琶记、荔帕记、破窑记，乘为弋阳腔所有的剧本老戏，如珍珠记、槐荫记、访友记、彩楼记等尚有它的绝段或全连在潮剧的传统戏目中演出；其戏文典雅细致，多数保存了优美的唱腔曲牌结构，如珍珠记、扫窗会一折，其套曲有一定的正曲尾声，以同宫调不同牌名的若干曲牌连串起来成为一套，而其例戏如：八仙庆寿蟠桃会、京城会仙姬送子等则由多个不同宫调而同调性的若干不同牌名的曲牌连串起来成为一套。这些均证明潮剧多少还保存南北曲合奏的特点，而弋阳腔所具有的大锣大鼓，和午台上的夸张动作，以及"不分生、旦、丑、净，各个角色同场皆唱，有二人三人合唱一曲，或合唱曲尾，一人唱众人帮腔"等等风格仍一直保存下来。另一方面：它也较集中地保存了当地民间故事戏，吸收提炼了当地民间锣鼓乐，古诗谱曲调、佛曲、法曲、小调、民歌而形成了具有地方色彩、田园风趣、生活气息的戏目，如杨子良讨亲，桃花过渡（苏六娘绝段）、陈三五娘（荔镜记）、剪月容、龙井渡头别娇妻，丑戏金来满、柴房会、卖牛开厅等等，可以说；发展到现阶段的潮剧，其逐步丰富，地方色彩浓厚，表现的内容形式多彩多姿。

但是，也由于流布区域的广泛；四十余年来潮剧班社远渡外洋，受了资本主义商业化思想的侵蚀等等原因；促使它从讲究细工的传统戏目和地方故事戏为主的情况，发展到通宵日以继夜的唐传、封神榜等连戏，甚至时装戏，还把电影也加以改编上演，无所不包。其表演艺术在不同程度上脱离了原来的优良传统，走上庸俗、色情、神怪离奇、机关布景的邪路，使潮剧遭受了不应有的折磨和损失。

解放以后，潮剧在党和人民政府的关怀和扶植之下，开始走上了新生繁荣的道路。1950年成立了戏改会，执行了毛主席的"百花齐放，推陈出新"的戏改方针政策，依靠艺人和新

文艺工作者的紧密合作，着手进行具体的戏改工作。七年来，潮剧改革工作首先解除了长期压在艺人头上的封建班主制，由艺人起来当家做主。继之，废除了妨碍潮剧表演艺术发展提高的童伶制，提倡成人演戏，废除通宵演出，保证了艺人健康，有计划的进行扫盲，提高文化，几年来，所有的潮剧艺人积极参加了一系列的社会改革运动，从而提高了阶级觉悟和艺术水平。而至目前，潮剧艺人已经有若干人光荣地当选为省、市、县各级人民代表，说明了几年来，艺人在党、政领导教育下，政治、思想有很大提高，和人民对潮剧艺人的爱护尊重，这是全体潮剧艺人的光荣。

1952年9月潮剧代表队参加了中南区戏曲观摩会演，得以向其他兄弟剧种学习，更进一步的明确了地方戏曲的发展方向。通过1953年3月潮剧第一届旧剧目会演，发掘整理了优秀的传统剧目"扫窗会"（珍珠记）、陈三五娘（荔镜记）、认象（琵琶记）、杨子良讨亲、桃花过渡（苏六娘）、搜楼、五花瓶、浪子收尸（药茶记）等々。改编了现代剧目方面有"小二黑结婚""王贵与香香""海上渔歌""两兄弟"等，并首创作了反映土改斗争的"洪恩树血案""汕头老虎乘鹤卅""江秀卿"等剧目，扩大了潮剧舞台的生活面，创造了新的人物形象，对群众起了一定的教育作用。在内容与艺术形式的改革上，都有了显著的成绩。1956年春季已开办了潮剧戏曲演员学习班，有计划地调训及培养人材，在演员表演艺术上，特别是成人男唱声问题，着手进行研究和改革，获得一定成绩。八月间召开了全区剧目会议，传达了中央文化部的剧目会议精神之后，潮剧改革工作又进了一步，更有计划有步骤的进行发掘整理传统剧目，直至目前为止，已发掘了有剧本的传统剧目一千五百个左右，连同已发现剧目但一时未找到原剧本的则有五千个以上。此外还搜集了传统曲牌，锣鼓经笛套弦诗十余本和若干历史资料；已经经过整理录谱的锣鼓、唱腔、伴乐等音乐资料有四百首左右；单曲牌名民间诗谱名已查出者而未经过搜集的就有一千首以上。

现在除广东省文化局直接领导的"广东潮剧团"之外，还有六个国营潮剧团，五个职业潮剧团。这些剧团在共产党和人民政府的正确领导下，将依靠艺人和新文艺工作者紧密团结合作，从事内容形式上的不断推陈出新，使潮剧这一深为广大人

民所喜爱的，蕴藏着优秀丰富艺术传统的花朵开放得更辉煌和美丽。

1956 年10月25日

（根据广东人民出版社出版"潮剧音乐"一册）

潮剧声腔流变的若干问题

——学习札记—— 张伯杰

我国在未有成熟的戏曲声腔之前，民间早就有"长吟"、"曼声"，"赚"等民歌，说唱音乐的声腔形式存在。戏曲声腔不单一脉相承地承继了历代的民歌、说唱声腔形式，同时还与盛行的唐宋诗，词牌及诗经、乐府等，有着极密切的血肉关系。追溯起来，起码就有成千年以上的历史。就音乐本身的声腔结构表现特征所音，大致可以归纳为三种类型：

（一）最古老的戏曲声腔结构形式，要算是曲牌音乐体制。有史实可据的，远在八百年以前宋光宗年间（公元1190年）南戏的演出，这种声腔音乐体制就已经相当地明显和成熟了。

（二）后起的板腔音乐体制的形式，是中国戏曲声腔的一大发展，它推动着整个中国戏曲声腔的突飞猛进。从历史上说，它是沿着北宋民间说唱音乐的发展而来，並且也是脱胎於曲牌音乐体制的再发展，特别是历史上曾经盛极一时的各种滚唱形式的运用，对各种完整的板腔曲体的形成，起着很重要的作用。但是，板腔音乐体制的成熟期，则是在清乾、嘉（公元1736—1796年）间的事。

（三）今天盛行的另一种以小曲、小调、山歌等作为声腔主体的戏曲小戏，其历史则较前二种都要短些。

在上述三种戏曲声腔特征中，潮剧声腔究属那一种？它的声腔源流究竟有怎样的具体发展道路？其声腔结构形式有什么特点？当前存在什么问题？现仅就个人学习所得，提出一些粗浅的看法，与同志们共同研究。

（一）

潮剧原名潮州戏，在明代曾通称潮调。但潮剧声腔怎样从民歌，民间说唱音乐演变发展的，目前尚缺乏材料，我们还没有办法探索出个究竟。但她的声腔渊源於八百年前就盛行了的南戏，比较早地吸收和承继了南北曲的歌唱形式，则是可以肯定的。从史实以及目前能够提供的材料来说，潮剧声腔在明代已经具有明显的曲牌音乐体制的特征了。

根据考证，潮剧早在明代就已经形成自己完整的地方戏曲声腔。对潮调南戏遗留的完整戏文、锦出、声腔曲牌，我们可以根据解放后所搜集到的传统声腔曲谱材料进行研究。

1956年欧阳予倩同志在中国艺术代表团访问日本期间，发现了明代潮调戏文刻本二部留存於日本，并带回了全部戏文的照片。一部是《摘锦潮调金花女大全》，共十七出，有潮调声腔曲牌十一个。内并附录潮州地方名剧《苏六娘》的十一出锦出，有声腔曲牌四十一个。一部是有注明明丙寅年（公元1560年，距今402年）版刻，於潮泉两地流行的《班曲荔镜戏文》，共五十五出，有声腔曲牌五十个，全文达两万字以上。这三种戏文，描述的都是潮州当地流传很久的地方故事，基本上是用潮州地方方言撰写的，有很多风趣的俚俗乡语，只偶尔间掺一段正音戏文。在一百三十一个声腔曲牌中，就曲牌本身及曲牌联缀形式来看，都是运用着南戏的南北曲合套的曲牌音乐体制形式。基本上保留了南戏生、旦、丑、净、婆、占、末七行当和各角色皆唱，递唱的惯例。1958年平整土地期间，在揭阳县西寨东南，明坟黄州袁公古墓中，出土明纸手抄的高则诚《琵琶记》三本，《玉芙蓉》戏文二本。其中《玉芙蓉》二本，《琵琶记》一本，不幸为群众转手丢失，尚存的《琵琶记》二本（原本现存广东省博物馆，并已由省戏曲研究室摄影校制，——编者。）一本为艺人传唱的曲本总纲（包括"辞朝"、"义仓赈济"、"强就鸾凤"、"琴诉荷池"诸出），留下从高则诚原作移植过来的显著痕迹；一本为生（蔡伯喈）专唱的已本。这些殉葬物的发现，说明了黄州袁公者，极可能是当时扮演蔡伯喈的潮调名伶或传艺老师傅。在地方史记载中，则有潮人记明正德九年潮阳县令《宋文翰传》（公元1514年，距今448年）其中，涉及到潮州戏曲活动一节说："其治人以礼教，平生躬

修，举物一禀於礼，凡雅俗戏剧之俗，翕然丕变"。凡此等々，都说明了潮调是南戏的支脉，它是在明代形成的以地方方言演唱的戏曲声腔；并且很早就吸收了在宋、元年代中盛行的各古老戏曲的剧本、声腔，而丰富发展起来的。

（二）

但是，从研究声腔的角度上来说，直至现在，我们还没有办法恢复上述的潮调声腔曲牌的演唱，这是个比较困难的征结。另一方面，所谓曲牌的撰作，历史上长期存在着可以歌唱，和不可以歌唱的情况。原来长短句的词曲，是根据原有的各个曲牌的格式来填写的，就音乐的要求说，曲词必须根据各个曲牌的旋律、节奏、句逗、平仄，"倚声"而填词，这是一种音乐的文学创作形式。另一种，也有只根据文学的长短句来填词，不"倚声"，没有音乐的情绪、气氛、旋律、节奏的限制，是只供阅读的一种诗词的文学体裁。而历史上的戏文也有可以演出和不可演出之分，这里不必赘述。因此，有人怀疑明代潮剧的"荔、金、苏"三剑本不是舞台演出本，而是文人根据地方故事，以南戏曲牌格律撰写之作。也有人认为明代潮调声腔，是否符合於当时戏曲声腔的歌唱表现特征，还值得研究。

追溯戏曲声腔从吸收民歌、说唱音乐到成为能够表现戏剧内容的曲牌音乐体制的过程，是经历了一个漫长而複什的发展道路的，开始是从只具小戏声腔规模——单一牌子音乐形式，逐渐地发展到能够表现複什的戏剧内容的联曲体牌子音乐形式。

所谓单一牌子音乐形式，其特征是全个戏不管人物情绪如何起伏，均使用相同的一支曲牌轮翻地演唱，演员只可在单一牌子之内加以发挥、创造。在潮剧今日仍保留下来的锦出戏中，我们还可以看得到：如《桃花过渡》，（《苏六娘》一折）声腔用的是"灯笼歌"小曲，《骑驴探亲》则用的是"骑驴歌"等等。这是民歌，说唱音乐引用到戏曲中的初级阶段，其声腔较为单纯，易於上口，适应於人物不多，剧情简单的小戏。但当人物、剧情扩大，複什了，戏剧性的要求增加、发展了，这种单一牌子音乐形式的演唱，就不能适应发展了的戏剧内容的要求，势必敦促声腔的变化和发展，由是便从单一牌子音乐发展

到联曲体的牌子音乐形式。而联曲体牌子音乐本身，有由简单到复杂的发展过程。开始还是由若干零散的、各种现成的民歌小曲，牌调杂凑拉奏起来演唱。虽然比单一牌子音乐形式跨进了一大步，但是还存在着曲子杂乱，调性不统一等生硬现象。后来才逐渐由舞台歌唱的实践，经过艺人、乐工的研究、琢磨才慢慢形成各种定型的成套牌子联唱的套曲形式。规定了每出戏，有一定牌子套数，有严格的序引、正曲、尾声段落，也出现了协宫散调，作旋律节奏上的统一贯串的工夫，这样才把戏曲声腔的牌子音乐体制发展成较完整的形式。

在南戏中，温州杂剧的声腔形态，就已经具备了联曲体的牌子音乐体制形式。徐渭在《南词叙录》中说：永嘉杂剧是“村坊小曲为之，本无宫调，亦无节奏，徒取其畸农市女顺口可歌而已。”当是联曲体的早期形态，与小曲、民歌说唱音乐的杂凑形式。元曲则是在南戏之后发展起来的，其声腔承接了南戏的精华，对牌子音乐进行了加工创造，把这种体制发展成为更高级的完整的声腔结构形式。每出戏有规定的套数，协宫散调，牌调连接有一定严格规定等。以后在元明年代里，南曲诸古老剧种、又相继吸收元曲（北曲）声腔的长处，并把过于拘谨的程式限制加以打破（如每剧必四折，每折由一角唱到底等规格），出现了南北曲合套的形式，于是把联曲体的牌子音乐体制再推向更高的阶段。

从上述戏曲声腔牌子音乐体制的历史发展过程来看，明代潮调“荔、金、苏”刻本产生于曲牌音乐体制达到相当成熟阶段的元明年代，其戏文声腔的操作形式仍不脱南戏的旧规，所以，都具有联曲体牌子音乐体制形式的特征。“荔、苏”刻本每一出的序引、正曲、尾声自成递套，都是有严格的联曲体形式。去表现比较复杂的剧情，声腔曲牌的情绪变化也很细致；如“苏”本赚、滚遍等的应用，都与人物歌唱情绪结合得很紧如大娘烧香祷祝继春病早痊，激发潘药发刈股唱“赚”，大娘为情死，桃花悲极唱“赚”，大娘、继春死而复生，相见时悲喜交集唱“赚”，都说明了人物的感情描写十分细致。曲牌形式的运用符合内容的要求，都是可以歌唱的舞台声腔曲牌。同时也保留南戏各角色行当皆递唱的旧制。如桃花引继春到后门私会一出的“尾声”；

旦：（桃花）娘郎相见笑嘻嘻；
生：（继春）月今缺了会团圆。
旦：（六娘）爹妈更深都睡了；
合：　　　　正是共君相见时。

每一曲牌的篇幅不拘长短，而词曲长短句的规律很制则较严。如：

旦：（皇角儿）花园内，月光如镜映花阴。纸绢满庭，星光的白花无色，披星戴月人有情，人踏花去月随人行。则是"三、七、四、七、七、八"长短句式。又如：

旦：（似娘儿）记得分别伊，比時间对面千里。临行言语唱未尽，朦帐冤家，惊人恩爱一旦分离。

似娘儿则是"五、七、七、四、八"长短句式等々。《金花女》刻本的整个戏文，声腔的撰写形式，则已经与"荔、苏"刻本有显著的差别，有个别地方已突破了原有联曲体的程式很制。其戏文的云故篇幅比"苏"本长，唱的曲词比"苏"本多，而应用的曲牌反而少。计有：锦堂月、平调、桂枝香、驻云飞、望吾乡、半插玉芙蓉、倒拖四朝元、金钱花、大圣乐、山坡羊、尾声，共十一个不同牌名的牌调。很多曲词院云惯例，不标明牌名式只注"唱"，上场角色基本是七行当，也保留齿唱依递唱的形式，但行当的标注不统一。如金章"外"扮，却也称"兄"，"公"、丑扮的嫂也称"末"、"婆"、"嫂"，驿丞则无标行当名称。套曲形式则比"苏"本较超自由，曲牌基本还是长短句格律，但却间插以更多的五、七言诗词。如第八出"借银往京"，除了"一封书"外，其他唱词皆不标牌名，各角色有二句、四句、六句随唱随宾白，已没有严格的限制。其开场引、终场诗的形式也已打破，代之以宾白。从上述诸种迹象看来，"金"剧声腔曲词的撰作已经突破了当時牌调格律的限制，加插了相当数量的偶句押韵的五、七言诗词字句。说明了声腔已经起了明显的变化，沿着滚唱、滚白再更高的牌子音乐体制路子发展。显然的潮调声腔结构在一定的戏剧内容的要求之下，已经有所变革。並吸收民歌、说唱音乐，诸兄弟剧种的声腔曲体，进一步加强了歌唱形式的表现力，这也是很必然的。

明嘉、万年间（公元1566年——1622年，离今396——340年），滚唱的广泛应用，在戏曲声腔的历史发展上是一个很大的变革，並对各地戏曲声腔有过深刻的影响。按照戏曲史家的说法："滚唱原出自弋阳腔，为其首创並独有的一种唱法"。並认为"原有的南北曲牌调，通过南戏的传播，被引用到弋阳腔上来之后，曲词过於文雅，不容易为广大的群众所理解，而加上滚唱、滚白，即是把原有整段曲词切开，在中间加上一些通俗词句，用比较简单的唱，类似朗诵，接近当地口语的唱腔唱出来"（欧阳予倩《戏曲研究资料序言》）。王古鲁更具体的说：在曲牌里"曲前、曲中、曲尾，另加五言、七言诗句惯用成语夹在其中滚唱，这可说是滚唱的基本构成法"。

其实，滚唱形式在当时戏曲声腔中的广泛发展，实质是曲牌音乐体制变革上一个必然的客观发展规律，並不是偶然产生的事。当然，弋阳腔较早运用滚唱形式，这是史家都承认了的但绝不可能是一个地方剧种"首创"之后而"独有"。另方面戏曲声腔的变革，虽一面取决於客观潮流之间的互相影响，更主要的是戏剧艺术本身内容与形式上的矛盾，如何互相推进适应的问题。当曲牌音乐体制发展到明嘉、万年间，正是戏曲传奇、杂剧发展到相当兴盛的年代，剧目撰写的内容，题材，进一步的更为繁複、多样、细致，已经使定型的倾向於抒情曲体的牌调，和联缀起来的体制形式，不能适应剧情。人物刻划的要求，也不能适应更多的叙事体裁的声腔曲词的表现。面临这种情势，曲牌体制就会在各地方剧种中出现两种情况，一个是墨守成规，保持凝固程式，固步自封。一个则势必再进一步吸收"里巷歌谣"，民歌、说唱音乐以丰富原有有限的声腔；同时也不能不促使它把原有的当地说唱声腔，通过滚唱、滚白的形式，溶纳入既有的各种牌调曲体中，务求提高每支牌调的歌唱表现力。因此，既成的各种稳定的牌调曲体，自然而然就会走上被突破，再创造再发展的道路。这个时期的潮调显然是於后一种情况，不但搬演了很多南曲系统诸剧种的许多剧目和声腔牌子，而且在声腔的变革上，也深深地受到当时滚唱、滚白形式的深刻影响，使它进一步吸收潮州民间各种声腔形式，更好的丰富发展自己，保持了潮调自己声腔歌唱上的特色。

从"金"剧刻本中，我们不但可明显看到滚唱滚白的萌芽，而且从以后潮调吸收移植过来的兄弟剧种的什剧戏文、传奇、锦云中，我们还可窥见潮调声腔发展上的各种滚唱痕迹。

《鼎刻时兴滚调歌令玉谷调簧》（日本内阁文库藏，明万历38年刊　　公元1610年）影印本，收有弋阳腔首本　《珍珠米记》的"翻问老奴""书馆逢夫"两个锦云。王古鲁同志认为这两云戏文的辑录，是最早演云的原始本，没有滚唱的迹象。我们试以所辑原文与潮剧昔年从弋阳腔移植的数百年前的午台演云本《扫窗会》作一番声腔上的比较，藉此探索潮剧滚唱形式的运用。如：

弋本：（江儿水）

（生）闷把围屏倚靠，
敲窗败叶飘。
试听得寒蛩哀怨，
又听得孤雁声高。

雁
你不带书愁偏惹愁怀抱。
每夜里对着残灯，
伴着孤影眠。
恒静更闲，
寂寞书斋，
上下无人，就是半点红尘飞不到。
（旦叫介，生听介）。
蓦听得隔壁叫声高，

未审是何人悲嚎。
指定我名儿一句句低声叫，
想是我前妻来了，
妻不见丈夫，好似甚的，
一似月影水中捞，
寒冰火上熬。
妻！你若来了，要人磨难时节
我解下朝簪，弃了官爵，
是要把怨仇报，

潮本：（下山虎）

（生）闷将围屏来靠，（垂句）
听敲唱落叶飘々。
又听见那寒蛩声叫。
孤雁声高，
寒蛩叫、雁声高。
嗳雁啥；
你何不为我带书来，
越添下官愁怀抱。
（旦：抛沙，科。）
此事未有跷蹊，
想这样更闲恒静，
寂寞无聊，（垂句）
怎也有沙尘一阵飞来到。
（旦白）那高呀！
（生）又听见隔窗有人来叫声高，
未卜是何人敢来到？
（旦）嗳，君苦，……
（生）是何人悲々嚎々，
执扫窗前（垂）把地扫。
（旦）高文举，天着来诛你呀！
（生）住口！
是何人敢将我高文举之名来叫声高，
不由我越添思量添烦恼。
（白）住口！你这门外之人，敢此大胆，

（旦）夫！我是你前妻呀！
（生）果是她了！
待开门，

且住，

恐是温氏乔计，
千思万忖，想后思前，
休把定盘儿错认了，

（白）是谁？

（旦白）是王氏金贞

（生）妻……你果来了。

下官自入温府以来，合家大小称
我为高老爷。你是何人，敢将下官
之名乱叫？
（旦白）是你前妻到来呀！
（生）哎呀！
不……消……说……了
既是前妻来到，
吾忙把扮抛，
待吾开门问分晓？
（生白）且慢，倒是下官差了！
若是王氏妻子到来尤之
则可，
倘若是温氏乔计，
命人作弄於我，
教我体面何存？！（重句）
（生）唉呀……
门外之人，
不是前妻究罚非轻，
若是王氏妻子到来，
至今不能相会，
必定遭冤枉。
（白）你这门外之人既是王氏
妻子到来，可将家中事
情一一说明，下官自然
与你相认。
（旦白）冤家，你近前来听。
（生）在此
（旦）团圆之中苦不胜，
只因爹爹济贫时，
将妻招你为婿，
一粒明珠分做两半
各人收藏在身边，
意望你荣归明珠再圆
谁知你忘却旧恩义。（重句）
（生）知了，待你夫来开

弋本关目较为含蓄，词曲也较文雅简洁。潮本关目上添增了些少情节，声腔上又将生唱到底的安排加以突破，发展为生、旦紧凑呼应，运用了一叠段一叠段的滚唱滚白形式夹在原曲文中，作为"原曲的解释和人物感情的引伸"。如旦白："高文举，天差来诛你呀"。生紧接滚唱：

快 1/4　11 4　22 4　21 4　24 41 24
是何人　敢将我　高文举　之名　来叫

5 — 1 21　2 0 1 2 1 2 0（2 5 4 5 5 5……）
声　高

接滚白：住口，你这门外之人，敢此大胆，下官自入温府以来，合家大小称我为高老爷，你是何人？敢将下官之名乱叫？

当旦报说："是你前妻到来呀"！生万分激动，再接滚唱：（散板）

3……3……3……2……32……4　12……4……2165……
不　不　不　消　说　了，

1/4
0 21 12 01 1 14 02 2 0　62 12 1 2 0 5 6 10
即是前妻　到来此把　打抛　待我开门　开门　问分晓。

以下都是保存弋本词意，而在声腔形式上脱去曲牌结构的唱法，用简单的节奏，加上口语化的说唱朗诵，进行滚唱，夹上滚白，而把角色内心的矛盾作更细致的、生动的刻划。再如：

弋本：（尾声）	潮本：
（旦）墙高梯小难移跳，	（旦）墙高梯短步难移， 哎夫公夫……… 妾身只望共你相会，月缺重圆， 谁知不敢与我相认， 正喜相会又来别离。 但恐此去，重重险阻， 吉凶未卜，后会何期？ 教人怎能捨得呵！

(生) 且自低声静悄，

此去告官司，

惟愿苍天相保佑。

夫妻相会告苍穹
悄悄低声话莫通
打破玉笼飞彩凤
放开金锁走蛟龙

官人我的夫。
(生) 妻呀妻！
你今怎么高声大语，哭哭啼啼，
倘若野妇闻知机：
那时节，你命必定归阴司，
吾身不得归乡里。
忍了悲泪住了啼，
速速到开封府，
包爷台前诉因依，
自然夫妻再相会，
枯木逢春再生枝（重句）
（旦跳介，生上梯介）
(生) 岂会伤了身体？
(旦) 夫啥，且喜平安。
(生) 平安就好，妻呀，你先行，你夫随后就到。
(旦) 夫呀！你着来呀！
(生) 我知。
(合) （尾声）
夫妻相会泪满胸，
速到开封诉衷情。
打破玉笼飞彩凤，
顿开金锁走蛟龙。（重句）

更明显的可以看出，潮本从弋本尾声八句曲词，一人唱到底的形式中，发展为二人滚唱的形式，使戏中人物感情的发展更奔放顺畅，而引到悲剧的高潮。整段戏的滚唱，都是可以顺口快唸的"三板合板句"（一板无眼），一直到最末四句，节奏才进入平静的"尾声"，作为完整的收结。这段滚唱形式的运用，正如清初王正祥《新定十一律京腔谱》"凡例"云："一切悲哀之事，必须畅滚一二段，则情文接洽，排场愈觉可观矣"！它就是王氏所指"畅滚"的形式无疑。

潮剧还可以在其它移植的什剧，传奇体裁的传统剧目中

通过与原本的对照研究，得到更多的声腔滚唱、滚白的例证。

滚唱、滚白形式的运用，是在长期舞台实践中不断琢磨的结果，由於戏剧表现的内容有更鲜明的人物形象的刻划，和情节上的细致描写，在表演和声腔形式上也跟着不断的丰富和发展。这样其声腔结构，一方面保留了各种长短句式的曲牌体，一面又有更多的五、七言诗句和各种民间朗诵，说唱形式曲体的产生和插入。这种滚唱形式在当時各剧种中的普遍传播，是曲牌体制的一种发展趋向，必然也成为是潮剧声腔流变上的发展趋势，其结果是促使潮剧声腔更进一步与民间音乐各种声腔形式的再结合。同時，由于曲牌本身的结构形式（旋律、节奏等）不断的扩展、创造，特别是叙事曲体部份的増加，各种托腔旋律节奏的创造，从而孕育着板眼音乐体制的曲体的产生和形成。这种声腔上的变革，当是明至清乾嘉年间戏曲声腔的比较突出的发展特征，也是潮剧声腔这个時期重大的变革。

（上篇完）

1962年12月1日

（原载 中国戏剧协会广东分会 广东省文化局戏曲研究室 编印：

戏曲艺术研究资料（2））

谈《扫窗会》的源流和音乐

张伯杰

潮剧古典剧目《扫窗会》，曾于1955年3月，潮剧第一届旧剧目会演中获得优秀节目奖；同年12月，参加广东省戏曲汇报演出，也获得各界好评。该剧目在演出的内容和表现形式上，均保存了潮剧古昔细工戏的艺术传统。就音乐本身来说，则保存了优美的唱腔曲牌和原有唱功艺术。音乐曲调丰富而和谐地显示了管弦乐打击乐的紧密协奏，和细致地刻画剧情与人物性格的特点。对承继潮剧音乐遗产，研究潮剧唱腔的形成和演变

《扫窗会》提供了宝贵的材料。在已发掘出来的潮剧旧剧目中，它已成为艺人和观众所公认的优秀的现实主义的古典剧目。

二

考其源流，《扫窗会》原出自"弋阳腔里的一个老戏，原本叫做《珍珠记》，也叫做《珍珠米栏记》。"（王起谈《潮州戏的四个优秀节目》）根据《潮音戏曲寻源》一文中说："晚明以来，异方戏剧相继叩潮州之门，正音乃自浙东、赣南、越闽南、梅绍安、东山诸县而至。"在《潮州戏剧志长编》又说："惟细考弋阳腔，固如汤氏所言：至嘉靖已成绝响，而其流播于四方者多有变革：如传入河北高阳，便为高腔。传入京师便为京腔。而海盐、余姚、昆山诸腔，亦弋阳之递变者。是则弋阳之经闽南入于潮州，未始不可变为潮腔。潮之风俗淳美，民性和乐，故弋阳入潮，极可能化喧阗为文静。昆曲为晚明万历以后，盛极一时，渐跳出吴中之樊笼，流行各地。诸腔只掩，潮腔脱之弋阳，复揉合昆曲，是成为清代以来成熟之正音戏。""正音戏为潮州之老牌戏剧，综其始终，曲经递变，其为弋阳腔揉合昆山腔而成正音戏，乃为其最繁荣之时代。及后流传日久官腔混入土音，渐不纯正。其剧支已变为土腔之潮音戏，而主干因声艺衰退，日益飘零。""正音戏今日在潮州已靡有了遗其曲文腔调，也遗存诸乡老记忆中。唱奏时必按官谱，变化齐备，所演剧云如：高则诚《琵琶记》，麦日华《南西厢》，以至《白兔记》、《玉钗记》、《彩楼记》、《珍珠记》……"文在述及正音潮音关系中又说："三四十年前，潮音演唱旧编之戏目，所谓摘锦者甚多源于正音戏，如《刘咬脐打兔》（《白兔记》）、《认象》（《琵琶记》）、《冻雪》（《韩湘子升仙记》）、《高文举扫纱窗》（《珍珠记》）、《何文秀问卜》（《玉钗记》）、《活捉张三》（昆曲《水浒》）、《京城会》（《彩楼记》）……"以上这些说法假如有一定根据，那么，潮州正音戏，似应为明末弋阳腔昆腔，从江浙一带传入潮州的一种古老戏曲。而潮剧《扫窗会》剧目，则脱胎自潮州正音戏旧本，固有相当历史渊源。根据《华东戏曲介绍》中《婺剧介绍》一文（蒋风、沈瑞兰著）说："高腔据金华班中人称：源出松阳自岩，但与江西弋阳腔相似，故可能系江西传入

……，主要戏目：《古城会》、《白兔记》、《合珠记》……”所谓《合珠记》即《珍珠记》，也即潮剧《扫窗会》，同书《绍兴的高腔》一文（蒋星煜著），虽没有谈及《扫窗会》剧目。但在唱腔曲牌中述及〔油葫芦〕、〔驻马听〕、〔驻云飞〕、〔锁南枝〕、〔红衲袄〕、〔金钱花〕、〔山坡羊〕、〔四朝元〕、〔下山虎〕、〔上小楼〕、〔哭相思〕等名称，均和潮剧唱腔中常用牌子名同。我们虽缺乏从具体曲谱做彼此对照研究的功夫，但从些线索追寻，似仍可看出潮剧和弋阳腔昆腔，有着血缘关系。

在潮语区来说，潮州正音戏，目前已成绝响，无法作实际调查。海丰正音戏，目前只存永丰、新民二剧团。在泛云戏目中，则没有《扫窗会》剧目。正音戏和弋阳昆腔是不是有关系？所泛云剧目，在形式上与《扫窗会》剧目有什么区别？为了解答以上疑难，我们曾进行实际调查。根据永丰剧团老艺人欧小艳，王俊样谈：正音戏戏目，分文武戏二大类，文戏旧剧目则分为曲戏、昆戏、乱弹戏、小调戏等々。兹将其口述及我们所了解情况分述如下：

（一）曲戏剧目有《蔡伯喈认象》、《钱玉莲小逃嫁》、《考南鞅》、《苏秦真不第》、《苏秦假不第》、《闹苏门》、《百日缘》（一名《槐荫别》）、《秋江别》、《斩张权》、《吕蒙正评雪》、《梁山伯访友》、《白鹦哥》（一名《二妃相奏》）、《王可居休妻》、《揆魔》、《扮踊》（《琵琶记》中一折）、《打猪回书》（《李三娘》中一折）、《樱桃记》、《乞丐辱范质》（一名《辱相》）、《吕蒙正赴彩楼》、《大追堂》、《拒父离婚》、《龙头钗》（一名《卧龙桥》）、《芭蕉记》（一名《失金钗》）等々。曲戏所用曲牌有：〔哭相思〕〔山坡羊〕、〔朝元会〕（也称〔四朝元〕）、〔石榴花〕、〔不是路〕〔步步娇〕、〔川拨棹〕、〔小桃红〕、〔新水令〕、〔醉花阴〕、〔画眉序〕、〔香柳娘〕、〔黄龙滚〕、〔锁南枝〕、〔驻云飞〕、〔太师引〕〔红绣鞋〕、〔油葫芦〕、〔哭皇天〕、〔收江南〕、〔急三枪〕、〔斗鹌鹑〕、〔水底鱼〕等为常用牌调。曲牌调结构，为子母句对偶形式。摘锦短剧目中有头板、二板、三板、牵句等节奏变化，多连成大段唱词。旋律上没有昆曲拘谨，而以分韵唱法为主，并遗存帮腔旧习。其伴乐文场以：提胡（分高低音二种）（即弦索）、三弦为主器。武场以板、大鼓、大锣（状似潮剧斗锣，

但较大）为主器。

（二）昆戏剧目有《锦云裘》、《凤仪亭》、《翠屏山》《武松杀嫂》、《贵妃醉酒》、《昭君和番》、《五台会兄》《貂蝉打旗》、《郭子仪醉甲拜寿》、《刺梁冀》……其游神赛会中开锣例戏有《八仙庆寿》（《蟠桃会》）、《仙姬送子》《京城会》（《彩楼记》）、《跳加冠》（《加官》）等。昆戏所用曲牌与曲戏曲牌名称相同，而且所用牌调更多，（牌子名略）但唱腔迥异，曲牌结构为长短句。旋律板眼构谨（不采用帮腔，伴乐则改用：笛、小鼓头、小钹、板、三音、为主器。演出时伴乐不与曲戏伴乐用法相混。

（三）其他戏目，曲与昆相渗合者如：《百花赠剑》、《包公斩曹二》、《刘蹴掷钗》、《背凡》、《千里驹》、《钗马缘》等。乱弹戏有《白兔记》（俗称《王阿兴》）、小调戏有《打花鼓》、《骑驴探亲》、《苏东坡游湖》等。丑戏有《闹店》、《闹乎府》等。也有西公戏如《沾癫》剧目。（据艺人说该剧目与当地民间佛曲道调的腔调类同。待考）。

从上文戏剧目，说明了正音戏戏目多以曲戏为主，昆戏次之。而曲戏则多为元、明流行杂剧剧目，从曲牌调唱法，帮腔形式运用，以及大鼓大锣旧风研究，则似为弋阳腔（或高腔）旧遗。昆戏则当然为昆腔剧目无疑。为了获得较详细具体的答案，我们曾根据曲戏《百日缘》腔调，加以录谱，借资研究参考：

七娘孤场唱〔小桃红〕头板（起三脚介、锣鼓如前略）

散板

1------2------5------4------5------4------5------45 42
才 离 了

1------1------5------6------5 4 5 2 4 5------0
傅 家 门

2/4 5 42 | 5 5 6 | 54 5 | 21 75 | 11 2 | 2 — ||（锣跟
举 步 娃 行

伴奏，以下接唱对偶曲一段，曲调同前，略）

根据曲谱研究，《白兔缘》〔小桃红〕头板曲牌，与潮剧《扫窗会》〔四朝元〕头板曲牌，从起三脚介散板到缓慢的节奏、收句等以及对偶曲唱法，是同一胎形。（参阅《扫窗会》总谱、略）至七娘孤场、仍以〔小桃红〕头板起唱，正好与董永孤场唱段，成对称曲牌段。

这里曲段连接，和潮剧《扫窗会》介绍孤场高文举、王金真唱〔四朝元〕曲牌〔下山虎〕曲牌二曲段连接，正是同一形式。在音乐曲调上研究，其对偶子句每句唱法，和潮剧尤为酷似。（当然音色音量伴乐上比潮剧较为原始单调。）

【曲例二】董永唱"十八板"

2/4 1 1 | 1216 565 | 0 2 | 2 2421 | 714 2 | 2 227 |
嗻 我 把

121 02 | 116 565 | 50 112 | 5 116 | 551 6 | 6 · 64 |
宝镜 儿 手里 至 摩

565 00 | 5424 5424 | 2 41 | 17 556 | 4554 2447 | 11 2 ||
待未照 你 我

"十八板"为潮剧古曲调中一特殊曲句，其结构和正字《白兔缘》中董永唱"十八板"同。《扫窗会》中王金真在爱恨交集抛扫帚最突出动人之一段是唱"十八板"。《白兔缘》却在描述二人真挚情爱，双双同照镜时，由董永唱出"十八板"

曲调也是非常优美动人。看来这二剧目中"十八板"，均为同一传统唱法，并在用法上，似存在着定规。

〔曲例三〕董永唱

散板

(21 5171) 1……4……1 2 2……1 2 1 1 6 5……0

那 是

17 1……1……2 4……2……1……1 7 1……6 5

鸳 鸯 戏 水

4 5 254 5…0 2/4 5 42 | 5 5 6 | 54 5 | 2421 15 |

波 对对 成

171 2 | 2 0 ‖ (锣跟伴乐、口白略)

和

七妹唱：

42 4 | 12 1 | 1 55 | 17 1 | 224 2 | 2427 1 |

此 鸟 哟！ 既落在溪 边 之中

7216 5 | (倷哲) | 16 54 | 57 1 | 47 1 | 17 15 |

想 落在 长 江 大浪， 偶 遇着

17 1 | 116 5 | (倷哲) | 116 57 | 02 17 | 7 4 |

拦 舟 摇橹， 把它们 把它们 各 自

71 65 | 424 5 | 42 4 | 12 42 | 116 5 | 114 2 |

飞 去。 你 道此 鸟 永 不 分离

2427 1 | 7216 5 | (口白、伴乐略) | (倷哲) | 17 24 |

为 什的

57 1 | 57 1 | 12 1 | 4 14 | 12 11 | 17 1 |

一 个 落 在 江水， 一个儿 泪 汪汪 飞 上

14 5 | (倷哲) | 17 15 | 0121 | 1 12 | 4 2427 |

天！ 那鸳鸯呵 就比做咱 两 个，

1 7216 | 5 — | 42 4 | 11 2 | 24 21 | 57 171 |

大 限来 时

7 2 1216 | 5 6 5 |（候哲）| 21 71 | 02 17 | 71 2 |
把他们 把他们各自
71 65 | 424 5 | 55 25 | 5 5 | 5 44 | 5 — |
分离（董唱）劝娘仔，不须话多！
（锣跟伴乐略）¼ 2 157 | 17 | 17 | 01 | 04 | 21 | 111 | 15 |
俺和你夫妻 惟愿并发 呵纵有天长
712 | 1 | 15 | 21 | 15 | 55 | 01 | 55 | 17 | 571 | 01 |
并地久，俺和你，永不抛却，俺和你永不抛
165 | 424 | 5 — ‖
却！

曲例三就明显而看云从散板，（小桃红）折句、合板、对偶曲的对唱运用。末了以三板尾声作为曲终的大段对唱伸叙形式，包括了弦引、节奏连接、唱法运用等々。均和潮剧对唱形式类似。

（曲例四）董永唱"三板尾声"（落尾）

¼ 57 | 11 | 22 | 10 | 12 | 15 | 517 | 10 | 12 | 15 | 517 |
槐荫树下冷々唤，叫破咽喉不应声，痛断肝肠裂碎
10 | 55 | 渐慢 5442 | 4 | 24 | 21 | 77 | | | 散板 171 545
心（收句）痛断肝 肠裂碎心！ 别却仙姬妻
¼ 14 | 21 | 2 | 14 | 12 | 17 | 71 | 2 | 24 | 221 | 12 |
黑路茲茲，黑路茲茲哪 里
77 | 散板 ¼ 12 | 117 | 1 | 11 | 16 | 557 | 17 | 1 | 72 |
去 妻往天上去，丢我在凡世，踏步
17 | 4 | 27 | 12 | 217 | 1 | 15 | 5 | 21 | 15 | 5 |
上天梯； 步难移，只见罗裙
11 | 11 | 1 | 15 | 571 | 112 | 5 | 55 | 渐慢 5442 | 4 | 24 |
不见娇妻，恨煞槐荫做哑媒，恨煞槐 荫做
4212 | 77 | | ‖
哑 媒！

这是该剧终了的尾声曲段，和潮剧"三板尾"一样用法，尤类似《扫窗会》剧终落棂调曲段。除了从曲调分析研究之外，沿云从运用帮腔也与潮剧相同，锣鼓介锣跟伴奏等，也听云为潮剧大锣戏剧目前身雏形。根据以上音乐腔调上的线索研究，证实潮剧《扫窗会》剧目沿云传统，应脱胎自正音戏中曲戏类，并非脱胎于正音戏中昆戏类。就是说，少受昆曲唱法传统的影响。假如有足够根据证实正音戏的曲戏云自弋阳腔，那么，王起教授认为《扫窗会》剧目，源云自弋阳腔戏目，当为可信。《扫窗会》剧目，虽然在海丰正音戏中已没有沿云，我们认为可能是年久失传。《潮州戏剧志长编》中指明潮剧《高文举扫纱窗》（《珍珠记》）源云自正音戏摘锦戏云，是有一定根据的。

〔注一〕《百日缘》曲谱，系根据潮剧音调念法记音，即是说曲谱1可转译为正字谱5，潮剧用F——G调，正字用C——D调，皆因成人声域和童声之域而使潮剧和正字戏用调不同。

〔注二〕发音为"孔子正"，或称"正字"，为海丰官话。海丰白字戏青年剧团，则保存了旧本《珍珠记》，其中《扫纱窗》一　，与潮剧《扫窗会》均云于同一旧本。有乐腔调如：

〔曲例一〕〔四本自元〕（？）板　　　　艺人刘　泰唱
　　　　　　　　　　　　　　　　　　陈　华记谱

散板

1……21 2……1 5……2 7 1……5 1 71 5……
举　目

2 5 4……54 4 2……（X X）| 4/4 5 2 — 17 |
云（嗳）山

1 — 1 5 | 1 1 — 717 | 2 — — 16 | 5 — — — | 5 — 4 24 |
飘　渺　云　州

55 — 65 | 5 4 5 3 | 2 21 7 1 | 4 2 12 4 | 2 —（接锣跟略）
飘　飘　渺（嗳嗳 嗳）

5 171 2 | 121 1 17 | 56 5 71 | 2 21 1 — | 1 4 2 — |
窗　乡　　　隔在(嗳)万　　万　　里(唉呀嗳)(唉呀嗳)

5 — 2 — | 21 2 16 | 5 6 24 5 | 5 65 5 52 | 4 25 4 (25 |
万　里　　远 (唉呀嗳呀　嗳呀嗳嗳 ………………唉呀嗳

4 —) 0 0 ‖

〔曲例二〕

1/4

42 | 1 | 21 | 4 | 24 | 24 | 01 | 25 | 42 | 55 |
我欲将　高文泮　之名　之名　来叫　　　声

065 | 54 | 54 | 221 | 71 | 24 | (散) 2 ……(锣鼓) ‖
　　　　　　　声　　　　　　高(呀嗳)

〔曲例三〕

2/4

2 22 | 1 22 | 01 22 | 42 1 | 1 12 | 11 1 | 54 5 |
恐伊读书　　之　人，　　心肠有些难料，

5 11 | 21 2 | 21 24 | 42 1 | 1 17 | 17 1 | 1 7 5 |
若认妾　身不消说　了　　　不认妾　身　罪　过　难

16 5 | 1/4 16 | 5 | 71 | 07 | 1 | 72 | 01 | 1 | 15 | 5 |
保！　我这　处　进前，退　后，不敢　声　高，只落　得

52 | 11 1 | 6 | 54 | 5 | 5 ‖
十指　尖々　　把　窗　扫。

以上曲谱，除了唱腔板眼旋律类似外，加上海丰语与潮语十分相近，在唱法上，尤觉明显，可听出是出自同一传统。整个戏段落情节，完员关目也多相似（此潮剧较粗放）。血缘关系尤觉相近。

本年5月7日，我们曾访问闽南东山的潮州皮猴戏（一称白竹纸影，也称纸影戏）老艺人乌记先生和黄老伯，（前者五十六岁，后者八十一岁）他们都认为潮剧《扫窗会》剧目的唱腔曲牌，曲词剧本结构，和潮州皮猴戏，均为同一源流。根据

二人所唱腔调，以及讲述潮州皮猴戏旧时锣鼓乐器运用，整介打法，帮腔形式，所念曲牌名称等々，也证明了是同一传统。《潮州戏剧志长编》谈及纸影戏说："按海宁吴骞《拜经楼诗话》卷三："纸影戏调仿汉武帝时李夫人事，我州长安镇多此戏"，是浙江南宋之余韵尚在……潮州之有纸影戏，……或系宋末北虏入主中国，江南衣冠文物南移，并此艺术品也播种于潮州，或因兵患而自西南移播入潮，极为可能。'十年前，潮州之竹窗纸影，已为凤毛麟角，今日则成绝响，计自南宋垂传六七百年之古代艺术，及此而湮没，良可慨叹！……''文中没有史料作佐证，也未述及《扫窗会》剧目和唱腔牌调，只认为纸影戏似昔在南宋时代，早于正音戏流播于潮州。这种说法是否符合史实，不得而知。但从音乐角度上加以研究，潮州皮猴戏深受七阳腔的影响，似更可信。在未明确潮州皮猴戏的源流之前，只可说明潮州皮猴戏和潮剧二者因地方语言相同；在运用音乐腔调上，有历史上的渊源关系；或者潮语与音乐的结合，从演变到形成腔调，可能在未有潮剧之前，就在潮州皮猴戏中有所酝酿创造。《扫窗会》为潮州皮猴戏剧目，当无可置疑。但欲因此而肯定《扫窗会》剧目，单独为潮州皮猴戏旧本，否定正音戏与白字戏潮剧关系，尚待商榷。

关于《扫窗会》剧目源流的探索，我们只可将现有资料，提供读者作进一步研究参考，至于明确的答案，尚有赖专家加以研究证实。

二

根据《珍珠记》原剧故事，是写宋朝洛阳书生高文举，在穷途落魄中遇见了王员外，替他清偿了债款，还招他为婿。后来高文举得王员外的资助，上京应考，中了状元，却被奸相温阁父女看中，逼他入赘。文举想到妻子王金真对他的恩爱，派仆张千送信到洛阳，迎接她来团聚，不料该信为温阁父女发觉把它改作休书送去，金真想到夫妻离别时曾双双，对天盟告，誓不相负，因此亲自历尽艰辛，到京寻夫，但为温女发觉，而将金真陷害。打入厨下作婢，百般凌辱！幸有老奴同情她、没有被害死。后来高文举在书房里偶然想吃米烂，老奴把金真烧好的一碗米烂送给她，文举觉得和金真烧的味很近，又在米烂

得到半颗珍珠；是文举与金真离别时各分一半的纪念品，文举询问老奴，老奴不敢明白告诉她。到这天晚上，老奴设法叫金真到文举书房外打扫窗户，因此得会见文举。金真指责他贪富贵而忘恩爱，跟着在夫妇互相控诉解释中，揭露了温阁父女的奸诈狠毒。这时温女在厨房里不见了金真，已在府内搜寻，文举只得乘机帮助金真跳墙逃出；嘱其到开封府向包公控诉。（王起《谈潮州剧的四个优秀节目》）潮剧《扫窗会》是从高文举在书房内思念发妻起，继而金真在文举书房外打扫纱窗，直到二人相会，温女发觉而搜查，文举私放金真，跳墙逃出去告状为止。剧目和情节的处理，仅择扫纱窗相会一场面，只有高文举王金真二人出场，主要是依靠剧中男女主角细致的表情，优美的唱腔，和文武场伴乐的充分发挥，来表达剧情的变化。

就音乐方面来谈《扫窗会》剧目，我们觉得有二点值得介绍的必要：

第一，整个戏在曲牌的选择，曲调的处理连接上，是根据人物性格的刻画和戏的戏的情节要求，而形成了完整歌午剧场面。在整个戏的音乐创作上，既有它的统一完整性，又具有它真实精湛细微的描写。在高文举与王金真相会前二段介绍情节是通过音乐腔调的描绘，以〔四朝元〕、〔下山虎〕曲牌的互为连接，形成了统一而又互相对称的曲段，来写情忆境，刻画人物性格。高文举在一阵阴沉的哭鼻鼓介效果声中出场。"唱"（〔四朝元〕头板）。

〔四朝元〕曲牌根据曲词的要求，运用缓慢的节奏，以反抒情的旋律和高低转折，正表达了高文举念乡井，思发妻"自从张千一去未见他身回来，空使我，望断云山音信渺"的悲凉焦念心境，结合着优美的头板锣跟伴乐，正衬托出了深秋夜静寒蛩声悲境况。继而接唱：

4/4

0 05 56 65 | 4 — 54 5 | 245 32 3 21 | 771 217 1 — |

忆者年 寒窗 穷困

1 2 2 23 | 32 123 2 7 | 6 65 51 716 | 1 24 5 — |

「一身恰似 浮 萍 草」

(556 54 25 454 | 5 212 5·1 717 | 1 —) 5 65 | 4 56 554 32 |

多蒙岳父

2 — 24 71 | 2 01 2 22 | 3·2 13 2 | 2 7 6 561 |

恩义 高，还把他的爱 女 来相

6 24 5 — | 2 4 5 32 | 2 11 2 2 | 32 123 2 7 |

招 一家人，「爱惜个功恩实

6 65 551 716 | 1 24 5 — | (556 54 25 454 | 5 2321 7172 76 |

非 小。……」

5 212 5·1 717 | 1 —) 17 1 | 2 32 17 12 | 1 — 11 4 |

遇 逢春闱一至，赠

5 5 6 64 | 5 — 2 24 | 5 — 5 53 | 2 — 1 32 |

琴剑书箱 来到京畿，幸喜

1 12 4 45 | 6 5 — 6 | 1 24 5(6 76 | 5) 06 5 54 |

如愿我就得中 高「节……」我把你的

5 — 64 5 | 245 32 3 21 | 71 217 1 04 | 17 1 2 1 |

恩情， 一 旦 「又一旦

22 123 2 7 | 6 65 5 1 | 1 24 5 — | 1 4 — 1 |

都 忘 忘却了。……」提起来

2 25 4 2 | 5 5 — 65 | 4 24 5 3 | 2 21 7 1 |
2/4 伤 ⌐心 心
(锣跟)
2 3 | 2 (22 | 06 53 ‖: 23 22 | 01 71 | 21 22 | 06 53 :‖
焦 - - - - - - - - - - - - - ⌐
23 21 | 2 54 | 21 71 | 2/4 2 2 5 7 | 1 —) 7 71 |
暖
2 21 71 7 | 0 4 5 22 | 4 — 454 | 4 1 3 21 |
妻 啥! 耽搁你个青 春 年
71 2 1 — | 0 6 3 66 | 2 — 3.2 | 0 56 6 56 |
少 误了你个佳 期 有些⌐多
1 24 5 — | 4 2 5 0 | 5 5 4.5 | 2 — 5 4 |
少! - - - - - - - ⌐ 空负你 百年姻缘无 尾梢
0 3 2 2 | 2 25 4 3 | 2 21 7 1 | 2 — 7 1 |
⌐有上梢 无 不 梢 - - - - - - - -
12 3 2 — | 2 — 11 17 | 17 57 1 (11 | 71 57 17 1) ‖
- - - - - - - - - - ⌐ 哎! 累了我的 妻 啥! - - - - - - - - - - - - - -

〔下山虎〕曲牌一段的腔调，承接了前一气氛，转用二板节奏，着重于回忆以往的恩爱情深，在愁思中引出了自责，这段曲调的描写和变化的气氛，正与高文举内心感情一致——把人引入秋夜繁念的情绪中。

高文举在"柳青娘"伴乐声中入睡，一阵寂静后，继而王金真出场唱：

〔四朝元〕曲牌

（起三脚介）散板

(1 ····· 4 ····· 3 ····· 2 ····· 5 1 1 7 ····· 4 ····· 3 ·········

21 2 ········ 0 1 ········) 1 ··· 4 71 2 ··· 3 ··· 2 1 7

幽 把

…0 1 2---1 7̣0 2 ²2 7̣ 1…0 | 4/4 6̣ 6̣5̣ 5̣5̣1 7̣1̣6̣ |

菱花 来

5̣5̣4 2̣4 5̣ — | 5 52 4 — | 6 5 — 65 | 445 24 5 3 |

照。 ㄗ菱 花 来

（头板锣跟）

2 21 7̣3 232 | 1·2 323 2 — | 2（665 4546 53 | 2·4 35 23 232 |

来 照，-----------ㄗ

2 2321 7̣1 7̣171 | 2321 7̣171 237̣1 2321 | 2225 6665 4546 5435 |

2·4 35 23 2 | 2 54 23 21 | 7̣1 5̣ 546 543 | 2 212 5̣5̣1 7̣17̣ |

1 12 3 2321 | 7̣1 2 26 7̣6̣ | 6̣1 5̣· 3 217̣ | 1 — 445 32 |

颜 容 瘦损 渐

ㄗ（渐）

2/4 Z（寒蛩科）

22 123 2 7̣ | 6̣ 6̣5̣ 5̣5̣1 7̣1̣6̣ | 1 24 5̣ — | 6̣ 6̣ | 5̣ — |

枯 枯 槁 -----------ㄗ

‖: 6̣ 6̣ | 5̣ 6̣ | 5̣6̣ 5̣6̣ | 5̣ — :‖ 6̣6̣ 6̣6̣ | 5̣ 6̣ | 5̣6̣ 5̣6̣ |

5̣5̣ 5̣5̣ | 5̣5̣ 5̣5̣ | 5̣5̣ 5̣5̣ | 5̣ 6̣6̣ | 5̣5̣6̣ 7̣6̣ | 4/4 5̣ 212 5̣·1 7̣17̣） |

5 321 23 2 | 32 11 21（7̣17̣）| 65 554 45 32 | 3321 11 113 233 |

正 是 愁人来听见 寒 蛩

4 ♭7̣ 7̣6̣ 5̣ 221 | 112 5̣7̣ 1 — | 7̣ 123 2 217̣ | 1 1 4 5̣5̣7̣ 6̣5̣4 |

语

ㄗ（语）--------

5̣（7̣7̣6̣ 5̣5̣6̣ 7̣6̣ | 5̣ 212 5̣5̣1 7̣17̣）| 2 21 7̣1 2321 | 7̣1 2 6̣21 7̣6̣ |

…ㄗ

满 腹 离愁

5̣·4 5̣·3 217̣ | 1 — 445 32 | 32 123 2 7̣ | 6̣ 6̣5̣ 5̣5̣1 7̣1̣6̣ |

问 ㄗ（问） 谁 谁

5̣4 2̣4 5̣ — ‖

告 -------ㄗ

这一段曲调，和高文举的云场，一样的运用（四朝元）曲牌，王金真以"曾把菱花来照，颜容瘦损渐枯槁"曲句，作为表

述她为了爱情的不幸遭遇。所受的折磨和痛苦心情，继而伴乐衬以寒蛩科，气氛尤为悲凉，"正是愁人来听见寒蛩语，满腹离愁何谁告。"曲调从高向低，作委婉转折、如泣如诉，把她痛苦的心情和深秋情境，细致的连贯起来描写，结合卷扒帚扫怨的关目表情，是令人多么感动。继而接唱（〔下山虎〕曲牌）

4/4 (5 2 5) 4 | 1 3 21 2 | 7· 1 2 2 | 2 1 2 2 |
嗳！寒蛩呵，越添，妾身

4 2 17 1 | 0 5 45 454 | 2/4 24 545 | 4 (44 | 05 65 ‖
愁怀 (怀) 抱

‖: 45 44 | 42 12 | 42 44 | 45 65 :‖ 45 44 | 42 12 | 42 4 |

4 54 | 224 52 | 4/4 4 2 5 7 | 1 —) 56 54 | 5 6 54 24 |
嗳 官人

5 — — — | 5 0 42 12 | 4 05 45 42 | 4 — 41 23 |
罢了官人

3· 2 12 3 | 21 71 21 2 | 2 05 4 3 | 2 21 7 1 |
我的天噜！ (噜)

16 57 6 — | 6 6 7 65 61 | 5 (221 7172 76 | 5212 551 717 |

1) 06 5 24 | 5 — 54 5 | 245 32 3 21 | 71 217 1 — |
你许块深深宅院，

2 23 3 2 | 20 5 1 712 | 1 76 5(6 76 | 5) 05 2 44 |
喜乐 滔滔， 有谁知你

4 24 5 44 | 5 — 45 4 | 3 2 14 232 | 4 217 1 — |
妻子我那时乖，乖运蹇，

2 — 5 4 | 3 22 1 24 | 2 — 42 | 1 | 5 45 454 |
落在 我那落在他圈 (圈)

24 545 | 4 (44 ‖
套。

这段曲段，描写了她在深秋寒蛩声中，使她凄切的想到夫妻彼此遭拆离的悲苦，又为了不明真情而蕴藏了对丈夫的埋怨感情。"嗳！寒蛩呵，越添妾身愁怀抱！"她的感情是从周围的具体境况引起，曲句简洁，但却运用二板锣鼓的连接，依靠着泡负的关目感情，表达在此情此境言语难以尽达的悲苦心情。"嗳！官人、罢了、官人我的夫，"运用富于感情的拖腔曲调，正深々地流露了她从寒蛩声悲，触景到内心对丈夫的真挚情爱的系接过程，继之又换了另一语气："你许快深々宅院，喜乐滔々；有谁知你妻子命乖运蹇，落在他圈套！……"不单把她两人分隔两地的遭遇显露出来。用"喜乐滔々"来述说丈夫，"命乖运蹇"来比自己，明确包含了她十分痛苦的感情，又包含了她对丈夫不了解而埋怨的情绪。整个曲段，形象地表达了王金真爱和恨的细致感情，在这样的具体境况下，层次交替的描绘，继而又唱：

4 2 5) 4 | 2 3 21 2 | 0 4 4 71 | 2 1 71 2 |
嗳 温 氏 呵， 你 本 是 个 天 降

0 1 14 242 | 4 321(5 45 | 1) 2 2 4 | 7· 1 2 70 |
罪 魔！------ 敢 将 我 同 心 拆

0 7 7 6 | 1 245(6 76 | 5) 05 5 52 | 5 5 55 53 |
(拆) 破 了 ------ 枉 你 爹 个 官 高 爵 高

2· 2 2 2 | 2· 1 71 2 | 0 7 6 567 | 6 245(6 76 |
将 妾 身 百 打 来 千 敲 ------

5 —) 1 2 | 1 17 1 — | 24 1 4 2 | 4 42 1(7 1 |
---- 上 剪 头 发， 下 剥 绣 鞋 ------

1 —) 3 2 | 3 32 1 4 | 2 5 56 7 | 6 24 5 — |
---- 日 间 汲 水，我 夜 扫 庭 阶 ------

(十八板)

4 1 1 22 | 1 3 2 0 | 2· 1 7 0 | 1 — 2 72 |
到 晚 来 做 乜 命 妾 身， 执 帚 西 廊 在 只

1 71 21 7 | 0 21 71 7 | 0 21 71 7 | 0 7 0 7 |
西 廊！

0 2 1 7 | 17 17 17 17 | 1 — 24 12 | 4·2 4 4 |

0 5 45 4 | 0 2 42 4 | 0 5 3 2 | 32 13 21 2 |
把

0 0 0 0 | 0 0 0 0 ‖
（旁白）把地来——扫！

“唉温氏啊，你本是个天降罪魔，敢将我同心掰破了！”这样把她对温氏陷害的愤恨心情，尽情地加以刻画，继而“枉你爹个官高爵高，将妾身百打来千敲上剪头发，下剥绣鞋；日间汲水，夜扫庭阶！”曲白却更深刻和形象地述说了她被迫入厨作婢，百般受凌辱苦况，至到十八板唱腔：“到晚来敬也命妾身，执帚西廊，在只西廊，把地来扫！”她心情已经随着柳郁感情的层次倾吐，越想越悲愤交集，而形成了把那种感情上升分激动场面。紧接着是一阵静寂，她作了自述口白：

“[illegible]得相会，就是这把扫帚，夫妻不得相会，也是这把扫帚，做也将它丢下！唉，待我摸来；待我摸来呵！”

这样更衬托出她那种自怨自艾的矛盾心绪，继而是以累鼓科伴乐表示了她坚定而又耐心地摸起扫把，这一情节过程。不但令人同情，而且亦使人理解到她寻夫辩明是非的坚定信念．

王金真去场一段唱词，虽然保持了和高文举去场所唱的一段唱词在曲牌运用上的谨严对称结构，但却没有给定型的牌调形式所约束限制，反而能够根据着主题重心，她的内心矛盾思想情绪的描写要求，有了更细致的刻画。从处境、爱情上的不幸遭遇，到触景伤情，流露对丈夫的爱恨，以至痛恨温氏的陷害，抛帚执帚荐々，是一个情节紧接着一个情节，形成了生动起伏的层次。因此唱腔是那么简洁优美，结合着人物刻画和细节描写是那么真实动人。

全剧在其他情节上。如在相会一段，运用了带说唱性质的

活五合板，作为对答诉述各自的凄凉苦况，也突出的刻画了她俩久别重逢千头万绪痛苦的心情变化。而当二人相会以后，为了更真实表达王金真的满腹悲愤，对丈夫的爱恨交错内心矛盾而把前段的活五曲调，转为重六二板（下山虎）曲牌。王唱。（曲调简谱参看总谱。略）

"你……这书生无义，忘却前……妻！不记得你家贫如洗，流落在长亭，我爹将你带到阮家中，以礼相待招你为婿。"

合板累句是相当成功地加强了语言气势上的变化，这一段唱腔和〔四朝元〕曲牌的借助旋律拖腔来发挥曲词作比较，已起了很大的变化。也不同于活五合板那种悲郁情调，这样转接处理，也正是符合王金真对丈夫深爱，误会等々的思想感情的发挥和描写。

《扫窗会》剧目在唱腔曲调上的处理，是完全根据剧情，从酝酿到高潮的发展的需要的。因此，"曲调本身正是构成为一条贯串全剧起伏的链带。"从剧本曲词的工整典雅，音乐牌调的谨严对称完整，以及在人物情节的描绘上，运用了旋律节奏调性的充分变化等々，都说明《扫窗会》剧目保存了戏曲歌舞剧的固有优良风格，和音乐上的现实主义传统。

第二、《扫窗会》整个戏音乐气氛的饱满充实，另一部分是表现在伴乐曲调的处理和文武场紧密结合的演奏传统上。比如王金真出场唱完了〔四朝元〕头板以后，伴乐衬以寒蛋科，

反复次数不定

2/4 6 6 | 5 — ‖: 6 6 | 5 6 | 56 56 | 5 — :‖

66 66 | 5 6 | 56 56 | 55 55 | 55 55 | 55 55 |

接弦引

5 66 | 556 76 | 4/4 5 212 51 717 ‖

那么简单乐节的反复，运用强弱音量变化，来造成"寒蛩声悲，落叶飘々"的深秋悲凉景象。而当王金英[illegible]唱：

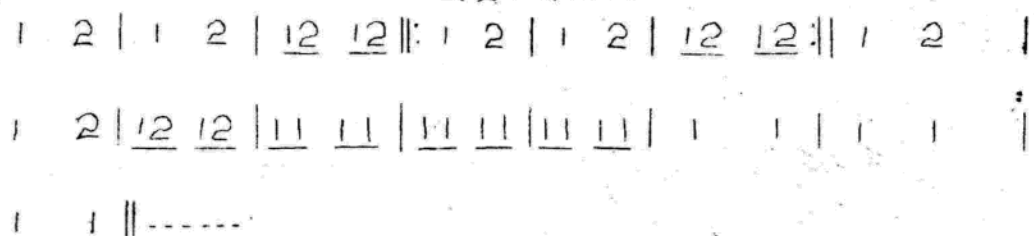
"待妾身悄々来扫，我那悄々来扫！"

这时她已构坚定欲与丈夫相会的心情，一面操帚探窗，一面又暗地里极为专心地倾听四方动静；慢々接近高文举书房。在这一段中，虽仍用寒蛩科，但跟随着人物心情变化和曲调尾韵，而奏高了四度，变成：

2/4　　　　反复次数不定

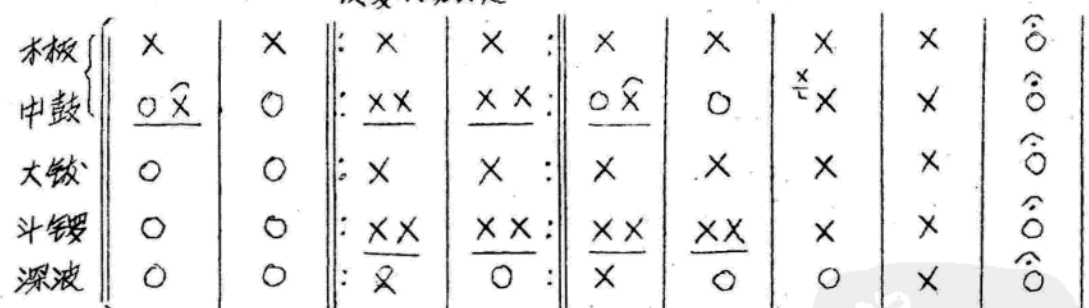
1 2 | 1 2 | 12 12 ‖: 1 2 | 1 2 | 12 12 :‖ 1 2 |

1 2 | 12 12 | 11 11 | 11 11 | 11 11 | 1 1 | 1 1 |

1 1 ‖------

节奏比前加强和紧促，一面结合着午蹈动作，一面又衬托她倾听四方动静时的紧张心情。而当王金英扫近高文举书房，欲敲窗之一刹那，野鸟唳空而过：

反复次数不定

木板	X	X	‖: X	X :‖	X	X	X	X	⌒O
中鼓	OX	O	‖: XX	XX :‖	OX	O	X	X	⌒O
大钹	O	O	‖: X	X :‖	X	X	X	X	⌒O
斗锣	O	O	‖: XX	XX :‖	XX	XX	X	X	⌒O
深波	O	O	‖: X	O :‖	X	O	O	X	⌒O

锣鼓念谱	告国	告	‖: 冲刁	傣刁 :‖	告国	告	傣	冲	⌒O

运用"激面火炮"锣鼓，衬托这一紧张气氛。接着又唱：

"我只愧惊------惊得我战々兢々魂魄消！"伴乐紧接：

		5	5	7	7	6	6	6	6	5	5	5	5
		魂		魄		消							
木板	1/4	X	O	X	O	X	O	O	O	X	O（边）	X	O
中鼓	1/4	X	O	X	O	X	O	O	O	O	X	X	O
大钹	1/4	X	O	X	O	X	O	O	O	O	O	O	O
斗锣	1/4	X	O	X	O	X	O	O	O	O	O	O	O
深波	1/4	X	O	X	O	X	O	O	O	O	O	O	O
锣鼓念谱	1/4	冲	O	冲	O	冲	O	O	O	告	哲	哲	O

（反复五至七次）　渐慢　渐弱

	:(55:	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	
木板	X 边	X（边）	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
中鼓	XX	X	X	X	X	X	X	O	X	OX	XX	
大钹	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	
斗锣	XOXO	XO	XO	XO	XO	XO	XO	XO	XO	XO	XO	
	刁刁	刁	刁	刁	刁	刁	刁	告	咚	告咚	咚咯	

	5	01	71	72	12	6	6 *f*	5 —)
木板	X	O	X	X	X	X	O	X X（大鼓）
中鼓	X	O	（边）XX	XX	XX	OX	O	X~~~
大钹	O	O	O	O	O	O	O	X O
斗锣	XO	OX（死）	XOXO	XOXO	XX（死）	XX（死）	O	X X
深波	O	O	O	O	O	O	O	X —
锣鼓念谱	刁	O立	刁刁	刁刁	立刁	立刁	O	冲刁

此段多以5的低音，连续从弱渐强，到后紧接着低音深波，造成沉闷抑郁的效果，形成了她那种惊蛩万状和周围静寂的气氛。

当她感觉到四周无人发觉，午台慢々静寂下来，惊魂因之转定。这时，提胡那种悲凉乐音，却突破了这一静寂。"引唱"：

提胡独奏　　　　　　　　　　　　　　　　伴乐齐奏

(224 54 | 5 665 | 445 654 | 5 —) | 224 54 | 5 665 | 445 654 |

　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　王　金　英！

　(提胡独奏)　　　　　　　　　　　　　　伴乐齐奏

5 — | (771 21 | 2 2321 | 771 217 | 1 —) | 771 21 | 2 2321 |

　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　为　冤　家

　　　　　　提胡独奏　　　　　　　　　　　　伴乐齐奏

771 217 | 1 — | (24 54 | 54 332 | 112 42 | 4 —) | 24 54 |

　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　王　金

54 332 | 112 42 | 4 — ‖

英，我那　为　冤　家！

这样应用了柔弱如泣如诉的提胡音色和缓慢节奏上的承接，是多么动人地吻合了人物从惊魂已定，转为自叹愁思的感情变化和要求，在高文举写状词那一场面，伴乐是应用"磨墨介"：

	f	f	反复六至七次				
木鱼	O O	O O	‖: O O :‖	O O	O O	O O	O O
中鼓	XX XX	X X	‖: X X :‖	XX XX	X X	(按) O X	X O
大钹	O O	X O	‖: X O :‖	X O	X O	X O	X O
斗锣	O O	X X	‖: X X :‖	X X	X X	X X	X X
深波	O O	X —	‖: O O :‖	O O	O O	O O	O O
锣鼓念谱	咚咚咚咚	冲 刁	‖: 倈 刁 :‖	倈 刁	倈 刁	倈 刁	倈 刁

反复七至八次　　　　　　　　　　（反复次数不定）

木魚	:○ ○:	○ ○	○ ○	○ ○	○ ○	○ ○	○ ○	:○ ○
中鼓	:XX XX:	X ○	(独) X X	○ X (死)	○ XX	X ○	X ○	:X ○
大钹	:X X:	X X	X X	X X	X X	X ○	○ ○	:X ○
斗锣	:X X:	X X	X X	X X	X X	X ○	X ○	:X ○
深波	:X ○:	X ○	X ○	X ○	X ○	X —	○ ○	:○ ○
锣鼓念谱	:冲集:	冲集	咚咚	冲主	冲集	冲○	刁○	:集○

反复四至五次、反复四至五次

木魚	○ ○:	○ ○	○ ○	X ○	X ○	○ ○	:○ ○:	:○ ○:
中鼓	X ○:	X ○	(独) X X	○ X (边)	○ ○	XX XX	:XX XX:	:X X:
大钹	○ ○:	X ○	○ ○	X ○	○ ○	X ○	:X ○:	:X ○:
斗锣	X ○:	X ○	X ○	X ○	X ○	X X	:X X:	:X X:
深波	○ ○:	○ ○	○ ○	○ ○	○ ○	X —	:○ ○:	:○ ○:
锣鼓念谱	刁○:	集○	咚咚	告哲	告○	冲刁	:集刁:	:集刁:

(crescendo) *f*

木魚	○ ○	:○ ○	○ ○	○ ○	○ ○	○ ○	○ ○
中鼓	X ○	:(迭) X ○	X ○	X ○	X ○	○ X	XX XX
大钹	X ○	:X ○	X ○	X ○	X ○	X ○	X ○
斗锣	X X	:X X	X X	X X	X X	X X	X X
深波	○ ○	:○ ○	○ ○	○ ○	○ ○	○ ○	○ ○
锣鼓念谱	集刁	:集刁	集刁	集刁	集刁	集隆	咚咚 咚咚

反复数次不定

	f	‖:			*f* :‖		
木魚	O O :	O O	O O	O O	O O :	O O	O O
中鼓	X O :	(迭) X/X X/X	O X	XX XX	X O :	(独) X X	O X
大钹	X O :	X O	X O	X O	X O :	X O	X O
斗锣	X X :	X X	X X	X X	X X :	X X	X X
深波	X — :	O O	O O	O O	X — :	O O	O O
锣鼓念谱	冲 刁 :	俵 刁	俵 隆	咚咚 咚咚	冲 刁 :	俵 刁	俵 刁

运用音量强弱变化，节奏一快一慢加以配合，正好把两人那种惊慌抖颤，手足无措，进退两难的心情和动作烘托出来。

在"四门封锁呀"的后台声中，正是二人在山穷水尽万分危急的境地，击乐也紧々跟随着这一气氛，运用"撒锣激面介"：

		f		*f* *ff*
大鼓	OX	X〃~~~~ OX	X〃~~~~ OX	X X X〃~~~~
大钹	O	X〃~~~~ O	X〃~~~~ O	X O X〃~~~~
大斗锣	O	X〃~~~~ O	X〃~~~~ O	X O X〃~~~~
斗锣	O	X〃~~~~ O	X〃~~~~ O	X O X〃~~~~
深波	O	X------O	X------O	X O (XO)------
锣鼓念谱	O咚	冲〃~~~~ O咚	冲〃~~~~ O咚	冲 咚 冲〃~~~~

用了大鼓和其它击乐配合，造成强烈音量，而在二人昏倒后，伴乐节奏为了结合苏醒动作，转为：

	慢至渐快			反复六次			*f*	*f*	*f* *ff*
大鼓	X X	X X	X X	‖: X X :‖	Ȯ	OX	X〃~~ OX	X〃 OX	X X X〃~~
大钹	O O	O O	O O	‖: O O :‖	Ȯ	O	X〃~~ O	X〃~~ O	X O X〃~~
大斗锣	O O	O O	O O	‖: O O :‖	Ȯ	O	X〃~~ O	X〃~~ O	X O X〃~~
斗锣	O O	O O	O O	‖: O O :‖	Ȯ	O	X〃~~ O	X〃~~ O	X O X〃~~
深波	O O	O O	O O	‖: O O :‖	Ȯ	O	X----O	X.....O	X O (XO)...
锣鼓念谱	咚咚	咚咚	咚咚	‖: 咚咚 :‖	Ȯ	O咚	冲〃~~ O咚	冲〃~~ O咚	冲咚冲〃~~

大鼓音色仍加以应用，音量从弱到强，使到二人那种昏倒苏醒气氛，有了更好的承接。当醒后定神，却又万分惊怕，强节奏随着这一气氛又起，而形成了情绪上的波伏层折，这样全段从强到弱，弱到强的音量对比变化，是完全符合于情节和人物情绪上的要求的。

当二人担梯开门探头张望这一情节，伴乐运用了低音深波音量有了强弱变化，作为效果，正好描写出当时那种惊惶寻求脱逃的情景。

反复九至十次　反复次数不定　（迭）

中鼓	○	○ - - - -	X X	X X	:X X:	:○ X/X	X X	X/X X/X
大鼓	⊠	X/七 X〃~~~	○ ○	○ ○	:○ ○:	:○ ○	○ ○	○ ○
大钹	○	X〃~~~	○ ○	X ○	:X ○:	:X ○	X ○	X ○
大斗锣	○	X〃~~~	○ ○	○ ○	:○ ○:	:○ ○	○ ○	○ ○
斗锣	○	X〃~~~	○ ○	X X	:X X:	:X X	X X	X X
深波	○	X〃	○ ○	X —	:○ ○:	:○ ○	○ ○	X —
锣鼓念谱	(主)	冲〃~~~	咚咚	冲 刁	:侏刁:	:侏隆	咚咚	冲 刁

反复次数不定

中鼓	X/X X/X:	○ X/X	X X	:○ X/七X	X X:	○ X/七X	○ X/七X	○ ○̂
大钹	X ○:	X ○	X ○	:X ○	X ○:	X ○	X ○	XO ○̂
斗锣	X X:	X X	X X	:X X	X X:	X X	X ○	XO ○̂
深波	○ ○:	○ ○	○ ○	:X —	○ ○:	X —	○ ○	XO ○̂
锣鼓念谱	侏刁:	侏刁	侏刁	:冲隆	咚咚:	冲隆	侏隆	冲 ○̂

以上例子，正说明了伴乐曲调，由于能够紧紧抓住戏中情节要求，具体细节的描写，因此有的伴乐曲调，是直接描绘深秋景况，寒蛩声悲气氛，有的是紧紧结合人物内心感情而加以刻画陪衬；有的是根据着舞蹈动作要求，唱腔节奏变化；加以恰当结合或拱托。文武场在伴乐曲调中表现了紧密结合，发挥了潮剧固有优良的演奏传统，充分统一地而又多方面地运用音量强弱变化，节奏快慢变化，音色对称变化等等。使整个戏能在音乐演奏的恰当配合之下，显得深刻细致，又富有现实性和人物形象的真实性，这是整个剧目音乐气氛自始至终连贯饱满的主要因素之一。

（原载音乐出版社出版“扫窗会”）

概述、观摩

潮剧音乐概述

张伯杰

一　滑音及音程

细听潮剧音乐的演奏演唱，都很强烈地使我们感觉到其滑音、叠音、花指的使用特多，在我们的耳朵中对一个乐音的接触感觉总有一种不稳定的音高在上下滑动，这和西洋音乐的演奏演唱不同，是具有潮乐自己的情趣和表现方法。

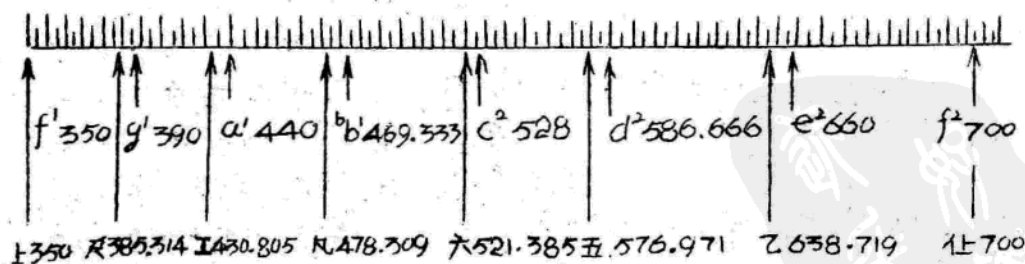
艺人称"潮乐一音三韵"这是有道理的。这意思是说每个乐音都按着演奏上的习惯而滑指，其上行或下行都有它一定滑音倾向，多半是其用音下行之末音向上滑按，上行之末音向下滑按，因此乐音产生了清脆、柔软的感觉。越古的腔调，唱法和乐调演奏法，这种用音就越明显。

在音程上，我们很明显就可以听出3－4、7－1，是与西洋音乐3－4、7－1不同西洋音阶中的3－4、7－1为相等半音程，但潮乐既非全音程，也非半音程，潮乐的4较之西洋音阶中的4稍高，而又高不到#4（一个半音），它的7较之西洋音阶中的7稍低，但又低不到♭7（一个半音）。当再深入研究之后，又发觉潮乐1－5五度音程的距离也不与西洋音阶中1－5五度音程的距离相等，比之小些近些。在各音的音程的互相比较之下，也发现略有高低。根据谢永一同志在1953年以源正剧团比较固定的扬琴进行对各音的推标，得出如下的结论和比数：

①工尺谱音程与简谱音程比较如下：

音名	頻率(周)	音程	音程	唱法	頻率(周)	音程
上	350	8/8.807	f^1	do	350	8/9
尺	385.314	9/10.062	g^1	re	390	9/10
工	430.805	15/16.654	a^1	mi	440	15/16
凡	476.309	8/8.721	$^bb^1$	fa	469.333	8/9
六	521.385	9/9.959	c^2	sol	528	9/10
五	576.971	8/8.856	d^2	la	586.666	8/9
乙	638.719	15/16.439	e^2	si	660	15/16
仕	700		f^2	do	700	

从上表来看：上尺的音程比 1 2 音程短
尺工的音程与 2 3 音程同，
工凡的音程比 3 4 音程长，
凡六的音程比 4 5 音程短
六五的音程比 5 6 音程短
五乙的音程比 6 7 音程短
乙仕的音程比 7 i 音程长

②潮乐工尺谱的频率及简谱频率以丘例尺表示：

以上所举例证，说明了潮乐目前在乐音运用和音程的构成上和西洋音乐的弹唱，音律还保持了相当程度的距离，这也就是说，风琴或钢琴是不能弹正潮州音乐的韵味及情趣来的，同样以二十平均律的音阶读谱法也还是不能唱好潮州曲调。这种实际情况，只有要求我们熔熟了潮州音乐记谱符号"二四"原谱，

或"工尺"谱之后，掌握了乐器运用上的指法特点，才能演奏云潮乐风味，也只有掌准了潮州语言，才能唱好潮州曲调。

二　唱声的音色，定调和音域

潮剧的唱声传统是和童伶制度的长期存在有着密切关系。在演唱中，童声就是主要音色（包括担任青衣、花旦、小生等主要角色）。因之，在乐音的音色音量的应用上，原多以柔细坚定和童声音色相和协为准绳。

调门应用方面，在一些较古的侧戏的演唱，以及一些唢呐曲牌，仍保存多样调门的吹奏之外，多年以来的童声演唱已经促成演唱上采取同一调门。其定音"上"相当于西洋音阶中的"F"音，所应用的音域大概在B—F^2之间，共十二个音上下，但其常用音只有九个，其音域是C—D^2之间而已。

解放以后，废除了童伶制度，提倡成人演戏，童声的演唱规格跟随着这一大变革，而产生一系列的抵触；除了观众的欣赏习惯，必须解决之外，其音色音域，调门的传统习惯的改变也必须及时加以解决。而这一艺术改革，正是须要耗费一定力量时间，并且经过复杂的思想斗争，和实际的艺术尝试的。

目前潮剧成人男女声上的调门运用，如何保存传统角色类型的演唱等问题，以及发声方法及演唱方法上的整理，承继等，正在进行研究，并部分已开始进行实践改革。

三　音群的形成和运用（调性）

潮乐不是采取西洋音阶长短调所组成的音群来分别调性情绪上的差異，而是根据着潮乐々器，传统演奏方法，古乐谱的记音符号等而形成了若干定型的音群组织，这些音群组织的运用对比，便自然而然产生了调性情绪上的差異。大致其用音组织可分为"轻三六""重三六""活五""反线"四种。

目前潮乐的记音符号有二种：一为二四谱，一为工尺谱，二四谱为潮乐原有民间弦诗应用古乐谱，工尺谱是随着唢呐牌调的吸收，后来才应用的乐谱。以"二四""工尺""简谱"符号对比之如下：

二四谱	二	三	四	五	六	七	八
工尺谱	合	士(乙)	上	尺	工(凡)	六	五
简　谱	5̣	6̣(7̣)	1	2	3(4)	5	6

二四谱原出自于无码乐器的古琴；按古琴弹奏的七弦散音只用五音"宫、商、角、征、羽"，至于变宫，变征（乙、凡——7、4）是根据演奏方法按琴徽取声，所以二四谱中没有乙凡的符号，"三"一音包括了士乙（6̣和7̣）二音，"六"包括了工凡（3和4）二音，也就是说在潮乐原有无码乐器上轻按或重按而产生了士工（6̣3）或乙凡（7̣4）的音变差别。因此，二四谱在弦谱上就有"轻三六""重三六"之分，我们可试举"泣荆花"曲调为例：

轻三六	1 1 1	1 1 (6̣)	1 22(3)	55(3) 56	5 —	323(4)	32 1
重三六	1 1 1	1 1 (7̣)	1 22(4)	5(4) 56	5 —	(4)24 554	32 1
二四谱	四四四	四四 三	四五五 六	七六 七八	七	六 七七六	六五四
	×	×		×	×	×	

6̣56̣ 7̣6̣	5̣ —	(6̣)1 (6̣)1	2(3) 2·1	(6̣)3 (6̣)1	2 0
6̣56̣ 7̣6̣	5̣ —	(7̣)1 (7̣)1	2(4) 21	(7̣)1 (7̣)1	2 0
三二三 乙三	二	三四 三四	五六 五四	三四 三四	五
	×	×	×	×	×

2·(3) 5	665 (3)5	2(3) 5
2·(4) 5	665 (4)5	2(4) 5
五 六 七	八八七 六七	五六 七
×	×	

从上例来看，"轻""重"用音個性的不同，正明显地表明是出自无码乐器的演奏方法，因此这种用音规律习惯，也很自然的引伸运用到唱腔上来，我们可以唱腔中用同一曲句以轻三六重三六曲调唱法作对比，那就更明显了。

4/4　（二板慢）　（轻三六唱法）

223 5 | 553 22 25 23 | 5 — V 1 5 | 332 132 — |
无　端触　景想同窗　　　愁肠郁　结

1 5 — 3 | 3 3 6 1 V (516 | 1 —) V 3 3 | 332 11 15 12 |
缠在　心　胸　（乐）　胸中　郁　闷有谁晓

3 — 112 3 | 23 132 — | 35 — 3 | 3 3 6 1 (516 | 1)
有　谁　晓　吾　春愁　加　增　（乐）

4/4　（二板慢）　（垂三六唱法）

2 4 | 53 22 24 32 | 1 — V 12 4 | 27 13 232 V |
无端　触　景想同窗　　愁　眉　郁　结

1 4 3 2 | 2·3 217 1 V (245 | 1 —) V 4 4 | 43 22 25 245 |
缠在　心　胸　（乐）　胸　中　郁　闷有谁晓

4 — V 14 | 24 1·3 232 | 24 3 2 | 22 217 1 V (245 | 1)
有谁　晓　吾　春愁　加增　（乐）

从以上乐调来看，除了加上花指及个别经过音之外，"轻三六""垂三六"之分别主要在用6—3或用7—4二音之变化。由是轻三六调以6 1 3 5为主要音群组织来构成旋律，垂三六调以7 2 4 5为主要音群组织来构成旋律。这样在和声音程上就产生了调性上分别。不管唱腔或乐调，轻三六调多用于欢乐跳跃，表现了欢乐气氛，垂三六调相反的多用于庄穆沉重，激昂气氛。

"活五调"也称"秋五调"。"五"是指二四谱中的"五"音（即简谱"2"音），"活"是潮语中指弹奏上的活指或揉音的意思，根据该曲调实际用音上研究，不单是"2"音有了变动比西洋乐"2"高1/4至1/2音上下，而且"4"比普通潮乐用的4略高，7音又比原来潮音7降低了些（当然不合于西乐♭7

音）；这些音其滑指上下不稳定倾向更为明显，故艺人多说："从乐谱（指二四谱）上看，活五调只有五音，但弹唱之，则一音数韵，圆滑变化不止十音"。是有其道理的。

再以"过荆花"为例：

（例一）过荆花（活五调）

简谱 ·1 1 | 1 1 ♭7 | 1 #2 #4 | 54 56 | 5·4 | #2 #4 54 |
字谱 ·四 四 | 四 四 三 | 四 五 六 | 七六 七八 | 七 六 | 五六 七六 |

#2 #4 1 | 7·5 171 | 5·1 | ♭71 ♭74 | #2 #4 #21 | ♭71 ♭71 |
五六 四 | 三二 四三四 | 二 四 | 三四 三六 | 五六 五四 | 三四 三四 |

#2 — | 4#24 5 | 65 454 | #2 #4 5· ||
五 | 六五六 七 | 八七 六七六 | 五六 七· ||

（例二）4/4（二板慢）（活五调）

4 5 | 65 44 45 54 | #2 — ^V 5 #2 | 1 557 1 65 |
无端触 景想同窗 愁眉郁结

4 6 — 5 | 665 #2 #4 5 (254 | 5 —) ^V 5 5 | 54 #24 4654 |
缠在 心胸 （乐） 胸中郁闷有谁晓

#2 — 5 #2 | 12 557 11 ♭7 #76 | 56 — 5 | 554 #24 5 ^V (254 | 5)…
有谁 晓吾 春愁 加增 （乐）

其用音与垂三六调同，但7 4 2等音高已有特殊变动，音程因之起了极大变化，其上行和下行因滑指及语言而产生了升降音变化，比如：

乙乙 乙乙 | 三乙 三二 | 六二 三六 | 二 — ‖
7 7 7 7 | 6 7 6 5 | #4 5 6 #4 | 5 — ‖ 在这样的旋律进行时7是降低，但在这样的旋律进行时 五五四 三四 | 六 # 五 | 四 五四三 | 四 — | 二 — ‖
2 2 1 7 1 | 4 # 2 | 1 2 1 7 | 1 — | 5 — ‖ 7不降低，4又不升高。在1/4 #2 #2
夫 妻
#2 #2 #4 #4 # 2 1 #2 #2 1 #2 #2 #2 #2 #4 #4 # 2 # 2
相 会 泪 满 胸 速到开封诉衷情 打 破 玉
5 4 4 4 5 4 #2 4 4 4 5------
笼 飞 彩凤 顿 开金锁------

从曲句中看出4有的地方升高，有的地方不升高。这样闲音的不稳定倾向，是和潮州语言有密切关系，因此潮人唱活五调并不感到音程连接上的困难，该调性多用于悲怨，沉闷气氛。

反线调类似西乐短调，以6 2 4音群组成旋律。可以说是介于"轻三六""垂三六"调的一种变体调式；由于调构成另一特殊调性气氛。（以下下音为"上"，用6 2 4音构成反线调，实等于西洋G小调的3 6 1音，故也即我小调。）

（例一）泣荆花 （或作反线调）

| 4 4 4 | 4 4 2 | 4 5 6 | 1 6 6 1 2 | 1 · 7 | 6 1 5 6 1 · 7 |
6 7 6 5 4 | 2 1 6 1 2 | 1 · ᵛ4 | 2 2 4 2 4 | 5 5 4 | 2 4 2 4 |
5 — | 6 1 4 | 2 7 6 1 | 5 6 · 7 6 ‖

4/4　（例二）　曲例　（反线）

|(24 51 612 |1 —) 61 2 |4 6 6661 |2 — 6 2 |
(乐引)　无端触景想同窗愁眉

776 5112 76 |15 — 4 |4·5 321 (1 612 |1 —) 22 |
郁结缠在心胸（乐一）胸中

21 66 62 217 |6 — 52 |12 5561 — |45 — 4 |
郁闷有谁晓　有谁晓吾　春愁加

4 321 1 (1 612 |1)
增　（乐）

反线调多用于游园、玩耍的感情气氛。

四　拍节板眼变化

潮乐拍子，全为偶数，即 4/4（一板三眼）
2/4（一板一眼）
1/4（一板一眼）
散板（无板无眼）

四拍子（4/4）头板，二板慢属之。
二拍子（2/4）二板䥑，二板快，三板慢属之。
一拍子（1/4）三板快属之
散拍子　滔板、寒韵、牵句等属之。

潮曲起唱节拍有二种：一为强拍起唱，如头板曲，三板慢等是，一为弱拍起唱，如二板慢，二板䥑，二板快等是。（偶而对板唱的二板曲也有之。二板慢以4/4　记谱，粗看是以次强拍起唱，但假如译作2/4　也等于弱拍起唱。）弱拍起唱是最常见的，强拍起唱就比较少。

在节拍变化来说潮剧应用得较为自由，它可以规矩地按照板眼连接唱，也可以任意应用快慢或散板牵句作为连接，例如：

1．以散板作为起句，接二板曲例：

（"扫窗会"旦唱）

（散板）333ᵛ02 22 14 71 2̂ — 32 21 1ᵇ 7 — 7 |

你你你 只书生 无义 （接二板鼓）

2/4 113 | 22 ᵗʳ5 | 123 27 | 665 516 | 124 5ᵛ62……

书 生 无 义 你就……（下略）

在三板曲中值得提出的就是："合板"和"鲤鱼吐瓮"摘句的节奏变化。

一、合板—这是用在诉说感情上比较能够发挥的一种节奏。

如"扫窗会"中合板曲：

（散板）#25 14 #24 4#2 2 — 4#2 #211 57 1̂ —

囹圄

#2#2 44 4 2· 14 #2̂ —（51 7…… 5#4#2 1……）

之中苦不 胜

54# 24 4#2 2 — 42 211 5ᵇ71 — 111ᵇ7

只因 吾爹济贫

#2 #2 #21 #21 #6 5 —

时济贫 时

（#02 5ᵇ7）#¼ 21 #2#4 122ᵇ7 1 11 1#2 #2#21 #4 #4#4

（乐引） 将妾招你为做夫 婿一粒明珠分做二畔 各人

11 1#2 #2 224 222 11#2 4ᵇ71 — #25ᵇ7 16 5 —

藏劝在身边只道 书生你有仁 义

（散板）#2·4 24 4#2 2 — 4#2 211 57 1……

谁 知

这样节奏变化可随情绪用合板或散板，听之富于诉唱感情。

二、"鲤鱼吐气"节奏，顾名思义，可知是一种后拍起唱，断々续々的节奏变化，在表达紧张，催促情绪上是具有其特点的。

如"扫窗会"曲句

1/4 02 02 21 12 24 41 14 01 02 12 22 21

妾 身 又望共你相会月缺重园 谁 知 唔敢与吾 相认

05 02 45 22 25 05 05 42 42 42 42 ㄜ5

正 喜相会 又欲 别离 教 人 怎能 舍得舍得 舍得 吆

ㄜ5 ㄜ5 ---------

吆 吆

三、"摘句"是上个句后加上锣鼓拍（一板）以助气氛的一种节奏用法。（以"X"示鼓）

三板快1/4 5 65 02 05 42 5 13 21 21 4 X^V 25

45 33 2^V 13 21 221 2 X^V ------

或 5 65 02 05 42 5^V 21 01 2 11 02

4 X^V 44 5 33 2 13 01 2 12 13 21 4 X^V ----

这样的节奏用在情况紧跟，雄壮的曲中最为适宜。

五 唱腔的分类和基本结构

潮剧唱腔分为：

（1）曲牌调，这是潮剧唱腔中原来的基本曲调，据说牌调数目在数百首以上，但目前所能收集记录的仅数十首而已。其发现多随着潮剧传统剧目如扫窗会，认象（琵琶记）、拒父离婚，陈三五娘等的发掘而记录下来，曲牌名称如山坡羊、红纳袄，哭相思、石榴花等多与正音戏，潮州纸影戏和小部分汉戏之间的牌调名称相同。根据记录出来的材料和应用范围来说，曲牌大致可分为：

甲、头板曲牌，是牌调中速度最慢，一音数转拖腔句多，旋律性较强，多倾向于抒情的唱腔牌调，在传统旧剧中，其应用多作为二板曲牌序段或前引腔曲段，并以三板或十八板等作为尾声曲段，由是而构成了整段腔调谨严"起承转合"的完整结构。

乙、二板曲牌，大多数具有一定的起段、发展段、收段，基本上也循"起承转合""子母句"曲体形式而形成了各个牌调的不同旋律结构。这类牌调，每一段落中具有一定的起收句，并有它一定去乐节奏上的锣花安法收法（参阅黄龙滚，驻马斤总谱及其具体分析）。但也发现一部分脱出牌调结构的规范。如福加，汉韵，似脱胎于汉戏腔调，其起收句没有明显的段落规格，而多助于花腔等加以变化，斗鹌鹑曲牌则没有曲牌结构中的起句，只有收句，金钱花曲牌却近似于民谣小曲，似为以后发展了的牌调，也可能年长月久而失传。

(2) 对偶曲调，为潮剧唱腔中卅余年来演变了的曲调，其基本演变过程，是从曲牌调中子母句形式中脱胎加以发展，摆脱了定规的起收形式的唱腔曲调。该类曲调，在潮剧目前唱腔曲调中占最大比重，其所发挥表现力，可变性也很大。因此，掌握了对偶曲的曲调基本结构，是具有非常大的实际应用意义。这里谨就所知加以概括叙述：

甲、句与句的连接。

(一) 对偶曲句最基本界上下句的对偶形式。艺人称为"子母句"即一上句和一下句的曲体结构。

4/4 （例一） （二板竸）——摘自"陈三五娘"——

43 5 | 16 11 1 654 | 3— 23 | 26 1 13 21 |

(子句) 做 奴 也 是无耐何 (母句) 千谋 百 计受尽

7 72 5 56 | 1—

苦 楚 (略)

子句通常为七字句，并在唱法上一气呵成（即一腔句），如上例"做奴也是无奈何"曲句。母句通常为八字句，母句分为二腔句，每腔四字，如上例"千谋百计"曲文为母句第一腔，"受尽苦楚"曲文为母句第二腔，由台前演唱连带后台帮声（帮腔）。

4/4（例二） —摘自"玉堂春"—

（一腔） （一腔）

2 5 65 | 4 5 56 543 | 2 — 12 332 | 1 13 2 — |

(子句) 袁金龙 命中不幸 (母句) 长 街 求乞

（帮声）

4 76 56 | 7 76 5 254 | 5

凄惨 重 重 （乐）

2/4 （例三） （二板叠） 反线

（一腔） （一腔） （帮声）

2 2 | 26 46 | 4 11 | 62 1 | 4 5 4 | 5 1 | 1 2 2 |

(子)本宫 只为 民受 苦(母)化装 寻访 遭此险危 (子) 化装

（一腔） （一腔） （帮声）

24 62 | 4 15 | 22 1 | 1 5 2 | 332 1 | 1

寻访 受险 危(母)听闻 此言 令人同 悲

（例四）

（一腔） （一腔）

2 2 | 5 245·4 32 | 2 — 2 27 | 6 — 3 5 | 113 2 — |

(子)幸得 走脱 免 丧 命(母) 飘流为丐

（帮声）

5 — 121 71 | 221 76 5 254 | 5

独 自 一 程 （乐 —— ）

"子句七字、母句八字"是最普遍的形式，如例三例四。但有时也不照上例的子句七字母句八字而自由变化，以上下句分腔，帮唱。如下例：

〈例五〉子句八字、母句七字

（一腔） （一腔）

5 6 | 4 66 5 32 | 1·2 3 27 | 6 — 5 5 | 3 432 — |

(子)凤琴线断 去都无 望(母)失群 孤雁

(帮声)
5 — 56 7 | 6 64 53 24 | 5
唯 独 栖 (乐—)

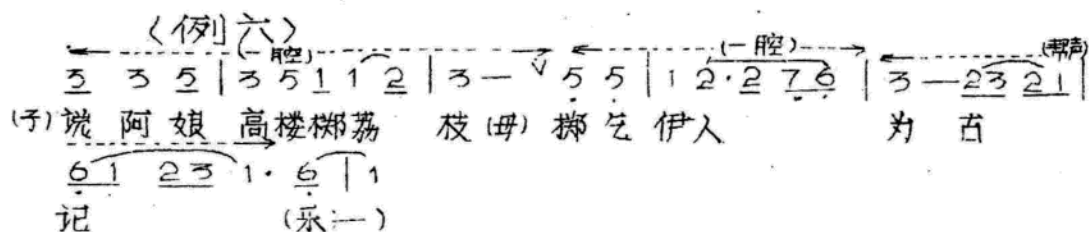
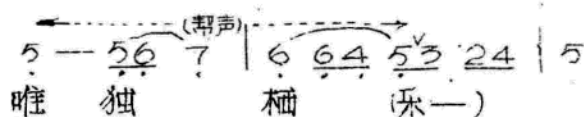
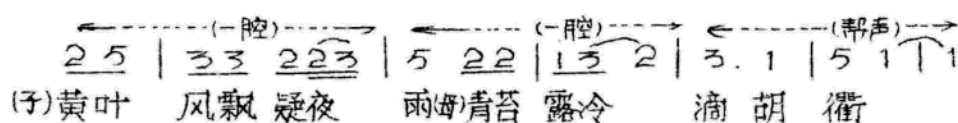
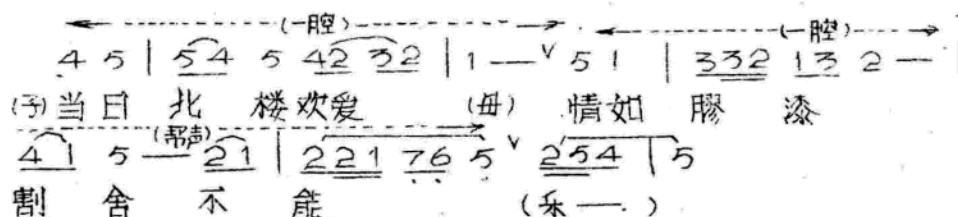
(例六)

(一腔) (一腔) (帮声)
3 3 5 | 3 5 1 1 2 | 3 — 5 5 | 1 2·2 7 6 | 3 — 23 21 |
(子)说 阿 娘 高楼梆荔 枝(母)掷乞 伊人 为 古
6 1 23 1· 6 | 1
记 (乐—)

（例七） 子句七字，母句七字

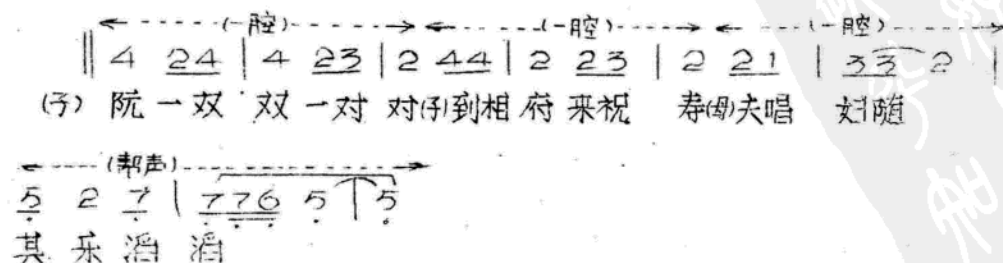
(一腔) (一腔) (帮声)
2 5 | 3 3 2 2 3 | 5 2 2 | 1 3 2 | 3. 1 | 5 1 | 1
(子)黄叶 风飘 疑夜 雨(母)青苔 露冷 滴 胡 衢

（例八） 子句六字，母句八字

(一腔) (一腔)
4 5 | 54 5 42 32 | 1 — 5 1 | 332 13 2 — |
(子)当日 北 楼欢爱 (母) 情如 膠 漆
(帮声)
4 1 5 — 21 | 221 76 5 254 | 5
割 舍 不 能 (乐—)

这样例子，可从其他曲句中得到更多的字句变化的实例子故不再详列。从这里我们也可看云潮曲上下句字数，韵节已经没有太严格的规限，变化较自由。

(二) 曲句的连接有三句连接的形式，艺人称为子句——寄子句——母句；如：

（例一）（二板菠）

(一腔) (一腔) (一腔)
‖ 4 24 | 4 23 | 2 44 | 2 23 | 2 21 | 33 2 |
(子) 阮一双 双一对 对(子)到相 府来祝 寿(母)夫唱 妇随
(帮声)
5 2 7 | 776 5 | 5
其 乐 滔 滔

从上例看来，它把上句分为第一上句（即七字句）和第二上句（即六字句），下句为八字句，仍保持原有二腔句（各四字）以帮腔形式。

〈例二〉

←·······(一腔)·······→ ←·······(一腔)·······→

22 | 5 22 | 4 42 | 5　　24 | 42 224 |

(子)田头 …… 吾慈 娘(寄子句)桃哥 治病 尚未

←·····(帮声)·····→

| 222 | 65 67 | 7·6 5 | 5

…可予他　工作予屋 场

从上例看来，子句为九字句，寄子句为七字句，母句仍保持原有二腔句形式为八字句（分二腔），由是又起了变化。

〈例三〉

←·······(一腔)·······→ ←·······(一腔)·······→

13 5 | 1 11 3 2 23 | 5 ∨ 5 56 2 | 5 565 43 |

(子)田嘉哥 实在是进步有　对(寄)他与　吾　可说是

←·······(帮声)·······→

2·6 6 5 | 6 6 — 6 | 5 654 52 64 | 5

(母)可说是 心心　相印　〈乐——〉

从上例看，子句为十字句，寄子句为六字句，都以一腔句唱完，母句为七字句，但没有照普通母句分二腔而为帮腔句（一腔句）。这又起了曲句用腔上的变化。

〈例四〉

←·······(一腔)·······→ ←·······(一腔)

| 4 332 1 | 1 — 15 43 | 2· 6 6 6 | 5 — 4 4 |

(子) 吾只　块无 奈何　(寄子句)致相思 无 药 饵

·······→ ←·······(帮声)·······→

| 5 — 2 | 5 — 43 | 2 — 75 | 67 7 6 #45 | 6 654 5·3 264 | 5

寤寐 思复　(母)吾个 惨 情　极 多　〈乐——〉

从上例看，子句为六字句，寄子句为十字句，母句为六字句，都各以一腔唱完。其曲句字数较为自由，但上句（子句，寄子句）、下句（母句）按帮腔形式依原存在。

（三）曲句有五句连接的形式，而保持对偶曲体原来的上下句的形式，艺人称为子句——寄子句——寄微句——母句，重母句。

4/4 〈例一〉（二板鬶）

(子句)你之言吾也提起(寄子句)伊说做官乡容易(寄子句)贪恋阿娘你生来乡精彩(母)伊痴心妄想结做连理(重母句)痴心妄想结做连理

4/4 〈例二〉（二板鬶）

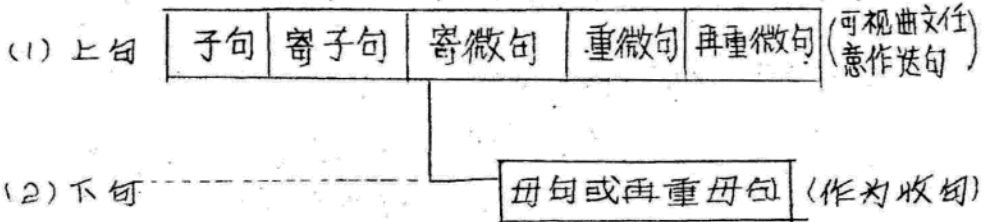
(子)苦只苦暗悲啼(寄子)苦只苦暗悲啼(寄微句)两眼汪汪珠泪流滴(母)未知夫君在何地(重母句)未知夫君在在何

从上例看来，曲句虽是分为五句，但却为子母对偶曲体发展中的另一形式，我们可把它分为二部分：

(1)上句部分包括了子句，寄子句，寄微句三句。

(2)下句部分包括了母句和重母句二句。

这样的演唱结构，使对偶句进一步变化，在表达气氛上，使其曲文含意更富于叮咛再三的沉重感情，可说有一定的规格也工整。

(四) 曲句上句用迭句形式，下句作为收句的形式，这也是对偶子母句的另一变形，以下图示之：

以曲例为证：

1/4　(例一)

33 5 313 35 33 332 1ᵛ　31 53 11

(子句)只姻缘 欲学那 张珙 莺々 西厢 记(寄子句)相国之家 尚如

5ᵛ 13 353 31 1ᵛ 51 15 11 1ᵛ 3 33

此 何况 阿娘你 今有 意(寄微句)古有 红娘 为媒约(重微句) 香燕春

33 31 13 5 55 33 44 3 36 56

牵针 引线 无拖 辞(再重微句)姻缘 二字 天注 定(母句)月老 推排

35 65 13 2 3 2 3·5 — 1 — 7 76 1 ‖

无差 迟(重母句)月老 推 排 无 差 迟　(乐一)

这样的迭句收句形式多用在尾声三板快等曲段，富于潮州语言的说唱形式。曲句连接自由，但仍属于子母句形式。

乙．引句和韵尾旋律（韵尾旋律艺人称为“曲越”）。

曲句连接除了对偶曲体的形式之外，尚有一种引句的唱法，这种句的形式，最初应当是在某一种激愤的情绪上产生。如：

（散板） 4 3 2……ᵛ2 5 5 4 2 5………4 3 2 …………
唷 贫娇妻

5 4 5 3 2 1………
（散板） 5 6 5 5 6 1 2……5 6 5 4 3……1 3 3 3 2………
哀求 爷爷息怒

6 1 2 3 2 7 6 5 1……

4/4 5 5 5 | 5 5 3 2·3 2 3 2 | 0 7 7 6 5·6 5 6 5 |
嗳夫君 啊

0 5 5 3 2 7 7 6 5·6 1 1 0 2 0 2 | 5 4 5……等

由是自然而然的产生出体切动人的旋律（艺人把这样的旋律称为"串句"或"曲尾巴"），逐渐地就形成了一种特殊的曲句形式，并发展为上引句或下引句的对偶句。如：

2 5 | 2 5 5 | 6·5 4 3 | 5 3 3 | 3 3 6 2 3 |
（上引句）又只怒

1ᵛ 5 5 | 6·5 4 3 | 5 3 3 | 3 3 6 2 3 | 1ᵛ 1 3 | 5·6 | 3·6 |
（乐 ————————————）（上引句）老师 父

3 6 3 | 3 5 2 | 1ᵛ·6 | 3·6 | 3 6 3 | 3 5 2 | 1
（乐 ————————）

这种旋律也应用在母句曲句上。如：

〈例一〉 —摘自"胡惠强下山"—

6 3 | 3 6 5 | 3 5 3 | 5 3 1 | 3 3 3 | 3 3 3 |
（子句）见此 重围 真不 能（母）战战 兢兢 东奔西

←----旋律---→
5 6 3 | 3 5 2 | 1ᵛ 6 3 | 3 5 2 | 1ᵛ
行 （乐 ————）

〈例二〉

←----（旋律）----
2 3 5 | 5 6 2 | 5 5 5 | 5ᵛ1 1 1 | 5 3 2 3 | 5 5 5 | 1 1 3 2 3 |
妾明知 君不忍 抛妾身 妾难舍 吾官 人

5 5 5 5 | 113 212 | 1·······6 223 | 55 4325 | 5ᵛ35 |
(乐一——————)　　你奈何　三番两次　将吾

33 221 | 2ᵛ1 51 | 332 1 | 5 5 2 | 555 | 113 23 |
夫妻来离　间离间阮夫妻　叱你心何　安

55 55 | 113 212 | 1
(乐——————)

这种旋律应用方法，在三十年来潮曲中特别盛行，都可由导演（教戏先生）或乐师自由创作，应用在引句、母句、子句或其他句上而使潮曲脱胎于牌子调的规范成了另一表现形式，达到表现种种感情气氛，有了一定发展，但随这问题而来的就是曲句的词字和旋律（曲越）二部分变成定型而形成脱节，由于自由创作而在调性上引起了混乱，复杂无定。在结合人物性格和情绪上也就存在着单独追求"曲越"离奇取巧的倾向，任何先段歌曲，小调中某一句只要导演先生认为动听，即可硬套应用。这种用"韵尾旋律"形式的存在发展，必须予以耐心引导，使其能发挥应有作用。

丙、分韵唱法：潮曲之词和乐音的结合，不是采取西乐的创作手法，而是有其细致的分韵唱法，这也是潮剧曲调创作上一特点，也是由于音域上的用音不宽而形成的。我们可从具体例中加以分析：（以至六曲调作例，其他调性同）

4/4　〈例一〉

(中韵)　(低韵)
17 1 | 2 32 17 12 | 1 — ᵛ1 1 4 | 5 5 6 64 |
第一(子)幸　浔春帏　一　至　(母)赠　吾　琴剑书箱

(高韵)　(中韵至低韵)
5 — ᵛ2 24 | 5 — 5 5 3 | 2 — ᵛ1 2 | 1·2 #4 4 45 |
第二(子)来到　京畿　(母句)幸天怜　悯吾就

6 5 — 6 | 61 24 5ᵛ 254 | 5
浔中　高　节　(乐———)

艺人把上例唱法分为高中低三韵：第一子句闲音在1—3之间称为"中韵"，其母句闲音除34氵滑音外，可说是在1—5之间称为"低韵"。第二子句闲音在2—5之间称为高韵，由是而产生了旋律闲音上的起伏，高低，抑扬，顿挫。

任何曲句都可以根据"闲韵"唱法，把它加以变化，我们试举二个对偶句把它分为高中低三韵来唱也是可以的，如：

第一种　高韵唱法

4/4
〈重六二板慢〉

24 5 | 65 44 45 54 | 5 — ᵛ24 5 | 43 2·54 32 |
(子)无　端　触　景想同窗　　(母)愁　眉　郁　结

25 — 5 | 5 54 5ᵛ254 | 5 — ᵛ5 5 | 54 44 654 35 |
缠在　心胸　　(乐——)(子)胸中　郁闷有谁晓

2 — ᵛ1 5 | 45 13 2·3 232 | 4 54 3 | 3 32 1ᵛ254 | 5 —ᵛ
(母)有谁晓　吾　　　春愁　加　增　(乐——)

第二种　中韵唱法

4/4
（重六二板慢）

2 4 | 54 22 24 32 | 1 — ᵛ12 4 | 27 1·3 232 |
(子)无　端　触　景想同窗　　(母)愁　眉　郁　结

1 3 — 2 | 2·3 217 1 245 | 1 — ᵛ4 4 | 43 22 24 245 |
缠在　心　胸　　(乐——)(子)胸中　郁　闷有谁晓

4 — ᵛ1 3 | 24 13 2·3 232 | 2 3 — 2 | 22 217 1ᵛ245 | 1
(母)有谁晓　吾　　　春愁　加　增　(乐——)

第三种　　低韵唱法

4/4
（垂六二板慢）

7 1 2 | 4 5 1 7 7 2 1 2 3 | 2 — 5 7 | 6 #4 5·7 6 7 6 |

（子）无　端　触　景想 闺窗　　　（母）愁眉　郁　结

5 5 — 6 | 6 7 6 5·1 7 1 2 | 5 — 2 2 | 2 7 1 1 1 4 2 1 |

缠在　心　胸　　（乐———）（子）胸中　郁　闷有谁晓

7 — 5 1 | 6 1 5·7 6 7 6 | 6 7 — 6 | 6 7 6 5·1 7 1 2 | 5

（母）有谁晓吾　　　春愁　加　增　　　（乐——）

从三种唱例中，节奏上是一样，口语上听来也分明。但其用音．音域基本有分别。从艺人习惯说：三种韵用音大概如下：

（1）高韵音多在２４５之间徘徊，其音域1—６之间，

（2）中韵音多在１２４之间徘徊，其音域7—５之间，

（3）低韵音多在5７２之间徘徊．其音域４—４之间

上例三种唱法，是为了研究说明上方便而列举。通常高中低韵没这么明显分开，而是掺杂着应用。

从曲句用韵感情倾向上看，高韵多在激愤、欢乐感情上用。中韵多在忐平、诉说感情上用。低韵多在悲痛、哀切感情上用。

从用韵的唱法来看音的进行，子句多用高韵或中韵，母句多用中韵或低韵，基本其用音倾向上多为下降。级进的用得多，三度、四度跳进比较普遍。六、七度的大跳进就很少用。

用韵是一个传统的用音规格，音的进行多采取下降的倾向．也是一个值得注意的问题。在扩大潮剧的曲调用音，使其能表现更多的感情和情绪，特别是使其和表现新人新事的思想感情相适应，那就必须更好的予以研究提高。

（3）唱词民歌谣小曲，是各种固定旋律曲调上填词曲的腔调，来自民间流行的口乐曲调、古诗谱、小曲、民谣、山歌、经词佛曲，以及其他剧种腔调乐曲，群众歌曲等々，这类曲调甚为复杂，结构多变，仅作为唱腔中插曲应用，其分量占总唱腔曲调中十分之二三而已，故不作详述。

六　潮剧伴乐的组织、形成及应用

潮剧的乐队与其他剧种相似，分为两部分：一部分是文场（即管弦乐的演奏），一部分是武场（即打击乐的演奏）。文武场在演奏中是紧密地互相配合，大致须要十二人至十五人组成。

乐器的配置方面，文场可分为三类：①拉奏乐器，②弹奏乐器，③吹奏乐器。其武场也由铜属、木属、革属三类乐器组成。兹按其类别列表如下：

潮剧乐器一览表

（以下或略高于下为定音标准）

		名称	件数	乐器定音	说明
文场乐器	拉奏乐器	二弦	1	5 1	文场主要乐器，由第一乐师负责
		胡弦	1	1 5	俗称"冇弦"
		二胡	1	5 2	俗称"提胡"
		大胡弦	1	1 5	俗称"大冇"
	吹奏乐器	大唢呐			
		小唢呐			
		竹吹			
		笛、箫、竹笛			
	弹奏乐器	杨琴	1	5 2	俗称"摇琴"
		筝琴	1	2 5	
		月琴	1	2 5	
		三弦	1	1 5 1̇	
		琵琶	1	5 1 2 5	

武场乐器	木打击乐器属	木 板	1			全部由鼓师负责
		木 魚	1			
		辅 板	1			
	革打击乐器属	中 鼓				
		哲 鼓			俗称"鼓畔"	
		战 鼓			俗称"酥鼓"	
		柿餅鼓				
		大 鼓				
	铜打击乐器属	铜 钟	1		俗称"鸡心"	
		钦 仔	1	1		
		斗 锣	2	5	文称"曲锣""斑锣"	
		九仔锣	1	7		
		大 钹	1	2		
		小 钹	1	2		
		大斗锣	4			
		锣 仔	1			
		深 波	1	5̣或2̣		
		苏 锣	1			
	铜管乐器属	号 头	1	2̣—7		

文武场乐器的演奏主要指挥者——鼓师。其右手掌执辅板，指挥全场打击乐器的使用和调配，其左手掌执木板，指挥文场及演员的表演节奏。鼓师所使用的乐器共有八种，由他任意灵活增删，其变化甚为复杂。而文场则由头手乐师领奏，司掌二弦、唢呐或笛。

兹就文武场伴乐的演奏曲调，加以分类，并略述其来源，应用及特点如下：

(1) 锣鼓科介曲调，是属于打击乐演奏部分。除了部分介

义和演员唱腔，文场演奏有关，而作为头介过门，暗介，收介等々用途之外，潮剧的锣鼓已经有大部分能够写情意境，表示某些舞台动作，情绪。如安更介，天光介，响雷科等在舞台上作为刻划交代一定时间，环境。激面介，想计介，惊慌介，打架介等则能描写人物一定心里状态。划船介，破城介，恋科等能根据舞台演员的舞蹈动作加以烘托，使其形象上更为美化，有一定特点及表现力。

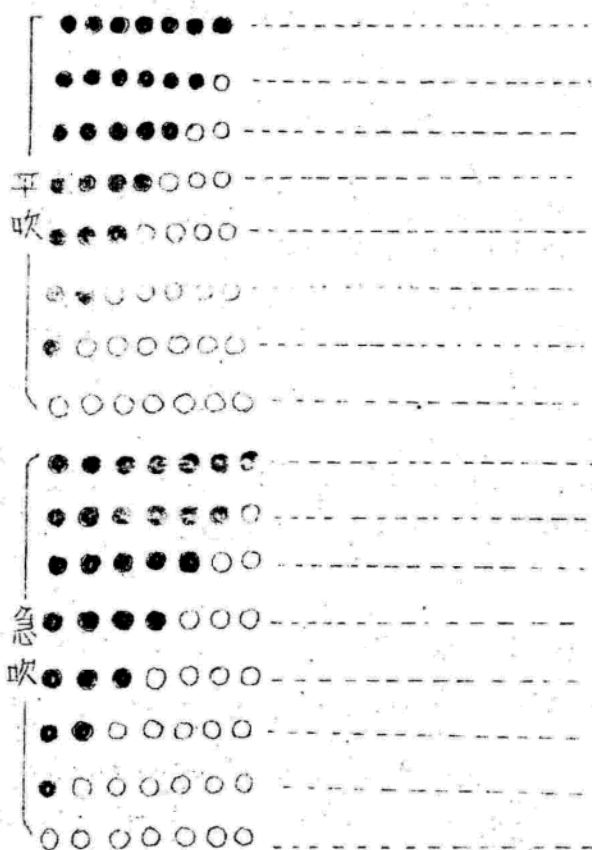
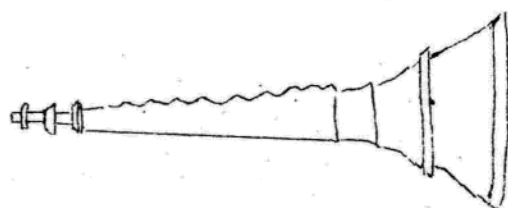
由于潮剧打击乐器其用音有一定音高，如钦仔以"1"作为定音；斗锣以"5"作为音准，低音深波用"5—2"，九仔锣用"7"，大钹用"2"。击奏时有讲究和协之特点，在音色音量的运用上，以"大锣戏"、"小锣戏"分其悲抑喜，端庄或跳跃等风格，而把乐器加以选择，分别把它配置起来，使其变化，对比，而形成种々情调，这是潮剧锣鼓乐的优良传统的地方。

潮剧锣鼓乐的表现力及其演奏传统，能积累一定的丰富曲调和演奏法，主要是在于承继正音戏锣鼓乐之后，能够不拘死于程式，不断吸收其他汉剧西秦诸剧种长处，以及能把潮州民间大锣乐的鼓点打法加以适当溶化为已有。

（2）唢呐曲牌：唢呐曲牌多着重于打击乐器与唢呐旋律间的紧密配合，打击乐上的运用变化多由一定的锣鼓点，如火炮，三脚，纱帽头，水波浪.---------等组成；其唢呐调也有一定的结构段落。在曲调所表达的含义说，多根据一定角色身份，如孟皇帝，官相，文官，武官，以及一定场面气氛如行矢，文宴武宴游园、结婚、贺喜等々，加以应用曲牌吹奏，每一曲调的应用均有严格的规定；这是潮剧最早期应用的伴乐形式，但这种规格，在潮剧吸收了其他伴乐曲调以后，早就不存在了。

潮剧应用唢呐分为大小二种，俗称"大吹"和"吹仔"；大唢呐在吹唢呐曲牌用得多，小唢呐在伴唱方面用得多。

兹将唢呐曲牌吹奏用调，及常用音与西洋调门作图解对比如下：

潮剧唢呐调门图解

吹法	指法	上字调	乙字调	大工调	六字调	凡字调	小工调	尺字调	正名
		七孔或盖五	六孔或盖乙	五孔或盖上	四孔或盖尺	三孔或盖工	二孔或盖凡	一孔或盖六	俗名
		♭B	♭A	♭G	♭F	♭E	♭D	♭C	合调
平吹	●●●●●●●	6̣	7̣	1̣	2̣	3̣	4̣	5̣	常用音
平吹	●●●●●●○	7̣	1	2̣	3̣	4̣	5̣	6̣	
平吹	●●●●●○○	1	2	3̣	4̣	5̣	6̣	7̣	
平吹	●●●●○○○	2	3	4	5̣	6̣	7	1	
平吹	●●●○○○○	3	4	5̣	6̣	7̣	1	2	
平吹	●●○○○○○	4	5	6̣	7̣	1	2	3	
平吹	●○○○○○○	5	6	7̣	1	2	3	4	
平吹	○○○○○○○	6	7	1	2	3	4	5	
急吹	●●●●●●●	6	7	1	2	3̣	4	5	
急吹	●●●●●●○	7	1̇	2	3	4	5	6	
急吹	●●●●●○○	1̇	2̇	3	4	5	6	7	
急吹	●●●●○○○	2̇	3̇	4	5	6	7	1̇	
急吹	●●●○○○○	3̇	4̇	5	6	7	1̇	2̇	
急吹	●●○○○○○	4̇	5̇	6	7	1̇	2̇	3̇	少用音
急吹	●○○○○○○	5̇	6̇	7	1̇	2̇	3̇	4̇	
急吹	○○○○○○○	6̇	7̇	1̇	2̇	3̇	4̇	5̇	

潮剧唢呐曲牌调源出自"正音戏"唢呐牌子（包括伴乐唱腔在内）并揉杂着其他汉剧、秦腔等剧种的杂介锣鼓曲调等揉化而形成。原正音戏的伴乐吹奏，有一定的连奏形式如三关，哪吒闹海，祝蟠桃，封相，八仙庆寿，十仙，薛刚祭坟等々古剧目，均有一定若干曲牌连奏而成一套，这些牌调的连奏随正音戏传入潮属后，一边流入民间演化而形成"潮州民

①溶化原有笛套诗谱，唢呐曲牌而为弦诗乐曲；
②吸收正音戏，汉剧、粤剧以及其他地方戏曲伴奏乐曲调；
③流行各地民间歌谣，小调；
④道调、佛曲，民间祭祀饮宴曲调；
⑤南洋各地流行民歌曲调；
⑥历代潮剧乐师，教戏先生创作的曲调等等。

这些吸收及创作的乐曲，经过潮乐演奏方法的改变，音律变化，从节奏到旋律，音色的采用等等，都起了吸收后的溶化作用，而变为潮乐自己的弦诗曲调。

1954年4月完稿

（原载广东人民出版社出版"潮剧音乐"一册）